

Zeichnungen altdeutscher Meister
aus dem Besitz der CIBA A.G. Basel

von

FRANZ WINZINGER

ZEICHNUNGEN ALTDEUTSCHER MEISTER
AUS DEM BESITZ DER CIBA A. G. BASEL

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Alexander-Universität
zu Erlangen

vorgelegt von
Dr. Franz Winzinger
Hofberg



Tag der mündlichen Prüfung: 28. 10. 55

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Anton Ernstberger

Referent: Universitätsprofessor Dr. Karl Oettinger

Korreferent: Privatdozent Dr. Peter Metz

D 29

Vorwort	3
Die Geschichte der Sammlung	4
I. Martin Schongauer : Kopf eines bärtigen Greises	7
II. Martin Schongauer : Kopf eines bärtigen Orientalen	11
III. Albrecht Dürer : Nürnberger Jungfrau im Tanzkleid	14
IV. Albrecht Dürer : Kopf der Maria	19
V. Albrecht Dürer : Bildnis des Kardinals Lang	23
VI. Hans Baldung-Grien : Kriegsknecht mit Lanze	29
VII. Umkreis des Hans Baldung-Grien : Hexe am Baum (?)	31
VIII. Hans Scheufelin : Bildnis eines jungen Mannes	34
IX. Hans Springinklee : Christus als Schmerzensmann	36
X. Hans Fries : Maria mit Kind	38
XI. Albrecht Altdorfer : Heilige Familie	41
XII. Meister der Vita : Anbetung der Hirten	43
XIII. Wolf Huber zugeschrieben : Ritter und Landsknecht	46
XIV. Wolf Huber : Burg am Fluß	47

Rückseite: Springendes Pferd

Vorwort

Diese Untersuchungen schließen sich an mehrere Veröffentlichungen des Verfassers über altdeutsche Zeichenkunst und Graphik an. Die Originale der hier behandelten Zeichnungen wurden vom Verfasser öfters eingehend geprüft. Die Zeichnungen II, IV, VI-XIV der Liechtensteinsammlung wurden bereits in den Jahren 1895-1907 von Josef Meder in Wien in Lichtdrucken veröffentlicht. Dieses Werk "Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen" wird in den Literaturangaben als "Schönbrunner-Meder" bezeichnet. Die Werke der einzelnen Meister werden nach der Katalognummer der wichtigsten Veröffentlichung über diese Meister zitiert:

- Martin Schongauer - (R.) - Jakob Rosenberg, Martin Schongauer. Handzeichnungen. München 1923
- Albrecht Dürer - (W.) - Friedrich Winkler. Die Zeichnungen Albrecht Dürers. 4.Bde.Berlin 1936-39
- Hans Baldung Grien. - (Koch) - Carl Koch. Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin 1941
- Hans Scheufelin - (W.) - Friedrich Winkler. Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäußeles. Berlin 1942
- Hans Fries - (S-C.) - Georg Schmidt und Maria Cetto. Schweizer Malerei und Zeichnung im 15.u.16.Jahrhundert.Frankfurt a.M.o.J
- Albrecht Altdorfer - (W.) - Franz Winzinger. Albrecht Altdorfer. + Meister der Vita Zeichnungen. München 1952
- Wolf Huber - (Halm) - Peter Halm. Die Landschaftszeichnungen des Wolfgang Huber. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1930
- Druckgraphik - (B.) - Adam von Bartsch. Le Peintre-Graveur, 21 Bde. Wien 1803-21
- Einblattholzschnitte - (Geisberg) - Max Geisberg. Der deutsche Einblattholzschnitt der ersten Hälfte des XVI.Jahrhunderts.München 1929

Für eine ständige Förderung dieser Arbeit bin ich Herrn Prof. Dr. Karl Öttinger zu Dank verpflichtet. Wertvolle Auskünfte erteilten die Herren Prof. Friedrich Winkler, Karl Koch und Gustav Hartlaub. Besonderen Dank schulde ich der Ciba A.G. in Basel und dem Delegierten des Verwaltungsrates der Ciba, Herrn Dr. Robert Käppeli, die mich mit der wissenschaftlichen Bearbeitung dieser Zeichnungen beauftragten.

Die Geschichte der Sammlung

Kennerschaft und die Gunst des Zufalls haben in unserer Zeit apokalyptischer Bedrohungen, die der Versenkung in die stillen Schönheiten alter Kunst so wenig zugetan scheint, diese kleine Sammlung altdeutscher Zeichnungen entstehen lassen, die weniger durch ihren Umfang als durch die hohe Qualität der Einzelstücke bemerkenswert ist. Obwohl es sich meist um bedeutende Werke handelt, von denen sich einige als besonders problemträchtig erwiesen, ist nur ein kleiner Teil davon genügend wissenschaftlich bearbeitet und veröffentlicht. Ihre Zusammenfassung in einer geschlossenen Arbeit erscheint nicht nur wegen der inneren Einheit dieser Sammlung gerechtfertigt, sondern vor allem auch deswegen, weil mit Ausnahme von drei Zeichnungen diese Blätter ehemals den Kern der Sammlung altdeutscher Zeichnungen der Fürsten von Liechtenstein in Wien bildeten, einer jener großartigen alten Sammlungen, die im Lauf von Jahrhunderten mit ausgereifter Sachkenntnis, mit Liebe und fürstlichen Mitteln zusammengetragen wurden und die als solche schon bedeutende historische Kulturdenkmäler darstellen. Die schweren Erschütterungen, die dem Ende des zweiten Weltkrieges nachfolgten, haben diese Zeichnungen in alle Winde zerstreut. Es ist tröstlich, daß wenigstens dieser wichtige Kern der Sammlung geschlossen erhalten blieb und durch die Hinzufügung einer Zeichnung Schongauers (I) und zweier hervorragender Zeichnungen Dürers (III,V) eine neue Abrundung erfuhr.

Leider fehlen frühere Aufzeichnungen über die Zeichnungen der Liechtensteinsammlung, doch steht soviel fest, daß bereits um das Jahr 1700 Zeichnungen für die schon bestehende Sammlung angekauft wurden. Sechs unserer Blätter stammen aus diesem ganz alten Bestand, der offenbar schon sehr frühzeitig, vielleicht schon im 16. Jahrhundert, zusammenkam. Es sind dies der "Kriegsknecht" Baldungs (VI), die "Hexe" aus dem Umkreis des gleichen Meisters (VII), der "Schmerzensmann" Springinklees (IX), die "Heilige Familie" Altdorfers (XI), die "Anbetung der Hirten" des "Meisters der Vita" (XII) sowie das Blatt mit dem "Ritter und Landsknecht", das dem Wolf Huber zugeschrieben wird (XIII). Schon rein äußerlich ist an der alten Montierung zu sehen, daß diese Blätter einst zusammengehörten. Drei davon tragen die Tintenzahlen eines alten Inventars von der gleichen Hand. 39 (Altdorfer), 42 (Huber zuge-

schrieben) und 49 (Baldung).

In dieser Aufzählung großer Meister der altdeutschen Zeichenkunst vermißt man den Namen Albrecht Dürers, doch scheinen dem alten Bestand, außer der großen Kohlezeichnung Dürers eines "Bärtigen", vielleicht des "Johannes Stabius" (W.572), dessen jetziger Besitzer unbekannt ist, auch die Federzeichnung der "Enthauptung der heiligen Katharina" von 1510 (W.469), die in jüngster Zeit ins Stuttgarter Kupferstichkabinett kam, angehört zu haben.

Unsere weiteren Zeichnungen aus der Liechtensteinsammlung geben eine gute Vorstellung, wie zielbewußt und sinnvoll gesammelt wurde. So konnte 1889 unser "Marienkopf" Dürers (IV) aus der Sammlung des Ritters von Franck, in der sich acht wichtige Dürerzeichnungen befanden, erworben werden. Schon zwei Jahre darauf gelang der Ankauf des machtvollen "Jünglingskopfes" Hans Scheufelins (VIII) aus der Wiener Sammlung Endris. Die Zeichnung galt damals noch als ein Werk Hans Holbeins des Jüngeren. 1899 kam aus der Sammlung Liphart die wichtige Zeichnung der "Maria mit Kind" des Hans Fries (X) hinzu, und 1910 wurden auf der Auktion der einzigartigen Sammlung des Adalbert von Lanna der "Orientalenkopf" Martin Schongauers (II) und die herrliche "Burg am Fluß" Wolf Hubers (XIV) dazugekauft. Die drei Zeichnungen, die von dem jetzigen Besitzer diesem geschlossenen Stock der ehemaligen Liechtensteinblätter hinzugefügt wurden, bedeuten aber erst die eigentliche Krönung der neuen kleinen Sammlung. Jede davon ist ein großes Denkmal der altdeutschen Zeichenkunst. Der "Bärtige Greisenkopf" Martin Schongauers (I) gehörte einst dem berühmten englischen Maler Thomas Lawrence, der eine der größten und herrlichsten Zeichnungssammlungen aller Zeiten besaß. Von Dürers "Jungfrau im Tanzkleid" (III) kann man alle Besitzer des Blattes bis zu Dürer selbst zurückverfolgen. Das ganz unerwartete Auftauchen des Bildnisses des Kardinals "Lang von Wellenburg" (V) gehört zu den größten und freudigsten Überraschungen. Es ist ein Werk, das nicht nur einen der Höhepunkte im Schaffen Dürers darstellt, sondern auch ohne weiteres verstehen läßt, daß dieser zu den größten Zeichnern und Menschenschilderern aller Zeiten gehört.

Während die Herkunft des Kardinalsbildnisses bisher nicht aufzuklären war und die alte Unterschrift nur auf einen früheren italienischen Besitzer schließen läßt, stammen die übrigen zwei Dürerzeichnungen wahrscheinlich aus dem alten Besitz der Albertina in Wien. Diese Sammlung besaß einst den gesamten zeichnerischen

Nachlaß des Meisters, den Kaiser Rudolf II. von den Erben des Willibald Imhof erworben hatte. Willibald Imhof, der Enkel des besten Freundes Dürers, Willibald Pirckheimers, hatte die Zeichnungen von dem Goldschmied Andreas, dem Bruder Dürers, erhalten, dem sie als Erbe von der Witwe des Meisters zugefallen waren. Nach einer Nachricht aus dem Jahre 1783 besaß die Albertina zu dieser Zeit 371 Dürerzeichnungen, von denen im Laufe des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts nicht weniger als 220 abhanden kamen. (Siehe dazu: Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd.I. S.XV.Berlin 1936.) Die Sammlung wurde damals kaltblütig von ihrem ungetreuen Verwalter Le Fevre geplündert. Einer seiner Zwischenhändler war der Wiener Kunsthändler Josef Grünling, der sich in einem Brief des Besitzes von 77 Zeichnungen des Meisters rühmt.

Auch unser Marienkopf (IV) trägt den Stempel Grünlings. Die herrliche Zeichnung der Jungfrau im Tanzkleid (III) dagegen, die mit allergrößter Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus der Albertina kommt, trägt das Sammlerzeichen des französischen Schriftstellers und Radierers Baron Vivant Denon, der als Kunstkommissar Napoleons tätig war. Denon, der es bis zum Generaldirektor der kaiserlichen Galerien in Paris brachte, führt die Zeichnung in dem Katalog seiner Sammlung unter der Nummer 617 auf. Winkler vermutet, daß Denon das Blatt mit anderen Dürerzeichnungen von dem napoleonischen Stadtkommandanten in Wien, dem General Andréossy erhielt, der ein großer Liebhaber alter Zeichnungen war. Nach den später in der Sammlung Lawrence befindlichen Blättern mit Provenienzangaben muß der General etwa 50-70 Blätter Dürers besessen haben. Es ist zu vermuten, daß er diese Zeichnungen 1509 in Wien zum Geschenk erhielt, um ihn für die bedrängte Stadt günstig zu stimmen.

I

MARTIN SCHONGAUER

Geboren in Colmar (Geburtszeit unbekannt), gestorben am 2.2.1491 in Breisach.

Kopf eines bärtigen Greises. Um 1470.

Federzeichnung in schwarzer Tusche. 151:100 mm.

Die Zeichnung ist oben eirund beschnitten und auf ein bogenförmig gerundetes Papier geklebt, dessen untere Ecken wie bei der Zeichnung abgeschrägt sind. Die abgerissene untere linke Ecke des Originals wird durch dieses untergeklebte Papier ergänzt. Die darauf fehlenden Federstriche sind von späterer Hand mit ursprünglich wahrscheinlich schwarzer, jetzt aber braun ausgebleichter Tinte zaghaft ergänzt. Wohl von der gleichen Hand wurde auch das Namenszeichen M.S. in brauner Tinte hinzugefügt und der Hintergrund mit blauer Wasserfarbe durchsichtig angelegt. Die zusammengeklebte Zeichnung wurde nochmals aufgezogen, so daß ein Wasserzeichen nicht festgestellt werden kann. Das Blatt trägt an der linken unteren Ecke den Prägestempel T.L. des berühmten englischen Malers und Sammlers Sir Thomas Lawrence.

Vorbesitzer: Sir Thomas Lawrence (1769-1830 - Lugt 2445)
Henry Oppenheimer, London (Lugt 1351)
Leroy M. Backus

Abbildung: J. Baum, Martin Schongauer, Wien 1948. Abb. 129.

Fast noch unmittelbarer als in den Gesichtszügen spricht sich die leidenschaftliche Erregung, das "Seelenfeuer" des machtvollen Greisenkopfes, in der reichbewegten Liniensprache des Haares aus. Diese ungehemmte Bewegung und der durch die punktförmigen Pupillen etwas starr wirkende Blick geben der Zeichnung eine geradezu bannende Kraft. Nur noch Dürer hat in manchen seiner Apostelköpfe einen ähnlich männlichen und pathetisch gesteigerten Ausdruck gefunden.

Obwohl man auch hier sofort an einen Apostelkopf denken möchte, scheint die Zeichnung doch in einem engeren Zusammenhang mit dem großen Stich Martin Schongauers "Die Versuchung des heiligen Antonius" (B. 47) zu stehen. Dabei ist es schwer zu entscheiden, ob es sich um eine Studie zu einem Apostel handelt, die Schongauer einfach für die Versuchung des heiligen Antonius benützte,

oder ob hier tatsächlich eine ganz eigene, unmittelbare Werkzeichnung für den Stich vorliegt. Daß die Zeichnung etwa gleichzeitig mit diesem entstand, geht nicht nur aus der großen Ähnlichkeit der Köpfe, sondern auch aus der engverwandten Zeichenweise, z.B. in der Modellierung des Gesichts mit kurzen Schraffen hervor. Auch eine so auffallende Einzelheit wie die geschwollene Stirnader findet sich im Stich. Grundlegend geändert hat sich aber in dem sehr viel kleineren Antoniuskopf der Gesichtsausdruck. Nun verströmt nicht mehr eine hinreißende innere Gewalt, die sich leidenschaftlich gegen alle Bedrängnis zur Wehr setzt, sondern es begegnet ein ängstlich resignierendes, etwas grämliches Antlitz, wie es auch dem hilflosen Zustand des von den Unholden bedrängten Alten besser entspricht. Bei dem mühsam kläubelnden Handwerk des Stechens ist außerdem der wundervolle Schwung der leichtbeweglichen Kielfeder weitgehend verlorengegangen. Wie schon das altertümliche Namenszeichen des Stiches beweist, gehört dieser zu den früheren Arbeiten des Meisters. Nicht nur der Zusammenhang zwischen Zeichnung und Stich, sondern vor allem auch das Unentwickelte und Spröde in der Modellierung des Gesichtes weist die Zeichnung eindeutig als früh aus. Wahrscheinlich ist es sogar die früheste der erhaltenen Zeichnungen des Meisters überhaupt.

Die Zeichnung erhält einen besonderen Rang dadurch, daß sie offenbar Dürer zu dem flammenden Gotteshaupt des Thronenden der "Vision mit den sieben Leuchtern" (B.62) seiner Apokalypse von 1498 inspirierte. Vergleicht man den Kopf dieser mächtigsten Gestalt der Holzschnittfolge Dürers mit der Zeichnung, so beweist die auffallende Übereinstimmung nicht nur in der Gesamtanlage und in den Maßverhältnissen, sondern auch in der Bildung der Einzelheiten des Gesichtes, des geteilten Bartes oder der Bewegung der eingeringelten Locken, daß nicht etwa der Stich, sondern die Zeichnung als Vorlage gedient haben mußte. Die Zeichnung befand sich also unter den Blättern, die Dürer von Schongauer besaß oder genau für sich nachgezeichnet hatte. Viel entscheidender als die freie Nachgestaltung der äußeren Form ist aber die schöpferische Eingebung, die Dürer so sichtlich aus der Zeichnung Schongauers erfuhr, denn der erhabene Ausdruck des Gotteshauptes erscheint wie eine letzte Steigerung und Abklärung der geistigen Erregtheit des Greisenkopfes.

In engem Zusammenhang mit dem Blatt steht die ganz ähnliche und fast gleichgroße Zeichnung eines Greisenkopfes in Kopenhagen (R.20), die Rosenberg bereits mit dem Haupt des Antoniusstiches verglichen hat. Auch diese Zeichnung ist ähnlich wie unsere den Umrissen des Kopfes folgend ausgeschnitten und aufgeklebt, was auf die Herkunft aus der gleichen Sammlung hindeutet. Während aber unser Kopf sich fast in reiner Vorderansicht darbietet, ist der in Kopenhagen ins Dreiviertelprofil gewendet. Diese Drehung erleichterte dem Zeichner die plastische Durchbildung der Nase und Augenhöhlen, so daß die Zeichnung im ersten Augenblick eine scheinbar fortgeschrittenere Entwicklungsstufe des Künstlers zeigt. Die völlige Übereinstimmung der Handschrift, besonders in der Haarbehandlung, macht es aber wahrscheinlich, daß beide Zeichnungen unmittelbar nacheinander entstanden sind. Den engen Zusammenhang beweist auch der Gesichtsausdruck, der von der naiven, wilden Erregung unseres Blattes deutlich zu der schmerzlich resignierenden Haltung des Antoniuskopfes hinführt.

Wie eingehend sich Schongauer mit diesem Vorwurf beschäftigte, das beweisen auch zwei im Typus eng verwandte Kopien nach verschollenen Arbeiten des Meisters, einem "Greisenkopf" in Basel (U.8.85.) und einem "Apostel" oder "Heiligen mit Buch und Stab" in Paris (Louvrekatalog 292). Beide Zeichnungen sind, auch wenn man von der Minderung des Ausdrucks absieht, den sie durch die nachbildende fremde Hand erfuhren, viel weniger graphisch empfunden. In der Art, wie etwa in der Baseler Kopie das Stoffliche in der Darstellung unterschieden wird und die sehr feinen Schraffen "Farbe" bedeuten sollen, scheint es nicht ausgeschlossen, daß es sich um die Nachbildung nach einem Gemälde Schongauers handelt. Die große, besonders eindrucksvolle Pariser Tuschekopie, in der sie sogar einmal die Hand des Meisters selbst erkennen wollte, steht wiederum dem heiligen Antonius auf einem der Flügelinnenseiten des Orliacaltars in Colmar (Abb. Baum 151) im Gesamtausdruck, in vielen Einzelheiten und in der Haltung so nahe, daß man glauben möchte, die Zeichnung stelle eine Vorstufe dafür dar. Auch auf die außerordentliche Nähe des Kopenhagener Greisenkopfes zum Antonius des Orliacaltars sei mit Nachdruck hingewiesen. Vergleicht man alle diese Arbeiten, so ist ihr enger inhaltlicher und zeitlicher Zusammenhang ohne

weiteres zu erkennen. Unsere Zeichnung stellt sich dabei deutlich als die altertümlichste und weitaus ausdrucksmächtigste heraus. Mehr als in allen anderen Zeichnungen dieser Gruppe spricht sich in ihr jene "gotische" Linienmelodie aus, ein bewegter graphischer Ausdruck, der auch den jungen Dürer so ungestüm in seinen Bann zog.

Martin Schongauer war einer jener Meister, die den Zeitstil entscheidend mitformten. Die weltweite Wirkung besonders seiner Kupferstiche wird durch die durch Vasari und Condivi übermittelte Nachricht erhellt, daß der junge, ganz der Antike zugewandte Michelangelo von der Ausdruckskraft des Antoniusstiches Schongauers so "gepackt" war, daß er ihn in einer getuschten Zeichnung nachbildete. Der Antonius-Kopf des gleichen Stiches diente vielleicht auch als Vorbild für den rechten, den Vorhang haltenden Propheten auf der Bildtafel der "Anbetung des Kindes" von Hugo van der Goes im Deutschen Museum in Berlin (mündlicher Hinweis Karl Oettingers), zu dem unsere Zeichnung auf den ersten Blick wie eine unmittelbare Vorarbeit wirkt. Das Bild wird einstimmig in die Spätzeit des Meisters um 1480 gesetzt, so daß der Stich auf alle Fälle früher entstanden wäre. Trifft diese Annahme zu, so wäre dies ein bemerkenswertes Beispiel der Rückwirkung Schongauers auf die Kunst der Niederlande, der er so viel verdankt. Daß der Typus des bärtigen Apostels, wie er in beiden Werken erscheint, ursprünglich in den Niederlanden ausgebildet wurde, kann nicht zweifelhaft sein, doch scheint Hugo van der Goes tatsächlich den Stich Schongauers benützt zu haben.

Auf unsere Zeichnung wurde zum erstenmal 1924 durch Max Lehrs bei der Besprechung des Rosenbergschen Buches über die Schongauerzeichnungen hingewiesen¹. K.Th.Parker², Eduard Flechsig⁵ und Julius Baum⁶ haben sich für die Eigenhändigkeit der Zeichnung ausgesprochen. Ernst Buchner, der die Hand Schongauers unter Hinweis auf das Kopenhagener Platt zuerst anzweifelte³, hat sein Urteil später selbst berichtigt, indem er darauf hinwies, daß es sich um "eine der eindrucksvollsten Zeichnungen Schongauers" handle⁴. Er bringt das Greisenhaupt in enge Verbindung mit dem Johanneskopf der großen Bildtafel der "Entthauptung Johannes des Täufers" in der alten Pinakothek in München, ein Werk, das er als eines der frühesten Gemälde Martin Schongauers betrachtet.

- Literatur: 1 Max Lehrs. The Drawings of Martin Schongauer. Burlington Magazine XLIV, 1924. S.134.
2 K.Th.Parker. Elsässische Zeichnungen des XV. und XVI.Jahrhunderts. Freiburg i.B.1928, T.9.
3 Ernst Buchner. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. I.Augsburg 1924.S.286.
4 Ernst Buchner. Martin Schongauer als Maler. Berlin 1941 S.15.Abb.5.
5 Eduard Flehsig. Martin Schongauer. Straßburg 1951.S.334.
6 Julius Baum. Martin Schongauer. Wien 1948.S.45.

II

MARTIN SCHONGAUER

Kopf eines bärtigen Orientalen mit Mütze. Um 1470.

Federzeichnung in hellbrauner, wohl ausgebleichter Tinte. 104:70 mm. Namenszeichen M+S und dünne Einfassungslinie in schwarzer Tusche von späterer Hand. Von der gleichen Tusche Spritzer auf dem Haar und bei dem Namenszeichen. Ein kleiner Einriss im Papier oben am linken Rand, ein größerer an der linken unteren Ecke. Die Zeichnung ist auf anderes Papier aufgeklebt, ein Wasserzeichen ist deshalb nicht feststellbar.

Vorbesitzer: Friedrich Lippmann

Adalbert von Lanna (1836-1909), Prag (Lugt 2773)
Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz

Die meisterhafte Zeichnung zeigt den Kopf eines alten bärtigen Orientalen, mit einer fremdartigen, oben zugebundenen Mütze. Der packende Realismus, mit dem jede Einzelheit des abstoßend gierigen Gesichtes in geradezu greifbarer Leiblichkeit durchgeformt ist, verrät deutlich den Einfluß der altniederländischen Kunst oder sogar die Schulung durch einen ihrer großen Meister. Wie bei den meisten anderen Zeichnungen Schongauers sind zuerst die Hauptmassen der Darstellung mit einem hauchdünnen Federzug, der z.B. in der Gegend der Bartspitze sichtbar ist, andeutend

festgelegt. Die sehr feine Feder modelliert dann innerhalb der Umrisse die Oberfläche des Gesichtes und der Mütze mit zarten Schraffen, die sich in den Schattenpartien zu Kreuzlagen verdichten. Ganz wundergar erscheint die Fähigkeit des Zeichners, mit diesen einfachen Mitteln eine erschöpfende Charakterisierung des Stofflichen und eine überzeugende Körperhaftigkeit zu geben. Besonders lebendig wirkt der halbgeöffnete Mund, der zwischen den Lippen gerade noch die Zähne sehen läßt. Schongauer zeichnet noch nicht das "Schauen", sondern altertümlich-sachlich die Aug-äpfel mit den Pupillen als schwarze Punkte, wodurch ein etwas starrer Gesichtsausdruck entsteht. In dem kalligraphisch beschwingten Gekräusel der Haare spürt man noch am ehesten eine gotische Stilisierung.

Die Zeichnung gehört zu einer Folge gleichgroßer und unter sich sehr ähnlicher Brustbilder von Mädchen und Orientalen. Da die Originale dieser Folge auf gleiches Papier mit der gleichen Tinte gezeichnet sind und auch ihr äußerer Zustand weitgehend übereinstimmt, ist es höchstwahrscheinlich, daß es sich um Teile eines aufgelösten Zeichenbüchleins handelt, in dem der junge Maler einen Formenvorrat ansammelte, den er dann auch tatsächlich bei seinen Stichen vielfach in Anspruch nahm. Bei den Zeichnungen des Büchleins handelt es sich aber nicht um unmittelbare Skizzen nach der Natur, sondern um eine Art Reinschrift nach solchen Modellaufnahmen. Das beweist eindeutig ein mit der spitzen Feder ganz frei nach der Wirklichkeit gezeichneter Scherggenkopf, den der Verfasser 1950 unter den alten Beständen des Germanischen Museums in Nürnberg als eigenhändige Arbeit Schongauers ermitteln konnte⁶. Die Zeichnungen des Büchleins sind vielleicht nach Silberstiftzeichnungen eines Reiseskizzenbuches angefertigt, wie es z.B. Dürer auf seiner niederländischen Reise benützte. Dafür spricht auch der Umstand, daß die drei nicht aufgeklebten Originale in London, Berlin und Windsor im Gegensatz zu Blättern echter Reiseskizzenbücher auf der Rückseite keine Zeichnungen tragen.

Es ist anzunehmen, daß Schongauer den Modellen der "Maurenköpfe" auf seiner seit langer Zeit vermuteten Spanienreise begegnete, doch ist auch die Möglichkeit nicht ganz von der Hand zu weisen, daß er diese Typen niederländischen oder venezianischen Vorbildern nachzeichnete. Wie manche der anderen Köpfe, so hat Schon-

gauer auch unseren Orientalenkopf als Vorlage für einige seiner Stiche verwendet. So erscheint dieser Kopf z.B. mit einer ganz ähnlichen Mütze in den Stichen der Passion, etwa bei dem linken Rutenschläger der "Geißelung" (B.12) oder besonders deutlich in dem rechten Schergen der "Dornenkrönung" (B.13 Anhang). Daß es sich bei einem Meister vom Range Schongauers dabei nicht um eine sklavische Wiederholung der eigenen Vorlage handelt, sondern um eine lebenserfüllte, dem erzählten Vorgang entsprechende Abwandlung des Grundtyps, ist selbstverständlich. Der abstoßend häßliche Ausdruck des Gesichtes, der in der Zeichnung schon vorbereitet erscheint, ist in den Stichen noch gesteigert. Da nach allgemeiner Ansicht die Kupferstichpassion Schongauers ebenfalls ein Werk der Frühzeit ist, so steht fest, daß es sich bei dem bärtigen Orientalen ebenfalls um ein frühes Werk des Meisters handelt, das entweder während seiner Wanderzeit oder unmittelbar danach entstand. Die Zeichnung, die 1910 aus der berühmten Sammlung Adalbert von Lanna in Prag² in den Besitz des Fürsten von Liechtenstein gelangte, galt immer schon unbestritten als eigenhändige Arbeit Schongauers. Sie wurde als solche von Schönbrunner-Meder¹, Jakob Rosenberg³, Eduard Flehsig⁴ und Julius Baum⁵ veröffentlicht. Der Verfasser versuchte den Nachweis zu erbringen, daß das Blättchen zusammen mit ähnlichen ursprünglich einem Zeichenbüchlein Schongauers angehörte⁷.

- Literatur:
- 1 Schönbrunner-Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Wien 1895 ff, Nr. 1287.
 - 2 H.G. Gute Kunst. Katalog der berühmten Sammlung des Herrn Baron Adalbert von Lanna in Prag. 2. Teil. Stuttgart 6. 11.Mai 1910 Nr.502.
 - 3 Jakob Rosenberg. Martin Schongauer, Handzeichnungen München 1923.S.24. Abb.18.
 - 4 Eduard Flehsig. Martin Schongauer. Straßburg 1944. S.325.
 - 5 Julius Baum. Martin Schongauer. Wien 1948.S.46. Abb.126.
 - 6 Franz Winzinger. Eine neuentdeckte Zeichnung Martin Schongauers in "Die Kunst" München, 1950, S.46 f.
 - 7 Franz Winzinger. Schongauerstudien. Zeitschrift für Kunstwissenschaft Bd.VII.Berlin 1953.S.25ff. Abb.11.

III

ALBRECHT DÜRER. 1471 - 1528 Nürnberg.

Nürnberger Jungfrau im Tanzkleid. 1501.

Federzeichnung in brauner Tinte, mit Wasserfarben in oliv, rosa, ocker und grau durchsichtig angelegt. Mit der Aufschrift von der Hand Dürers: "Also gant dy Junckfrawen zum dantz in nörmerck 151". Ohne Wasserzeichen. 324:211 mm. 1501. Rechts unten schwarzer Sammlerstempel des französischen Barons Dominique Vivant Denon (1747-1825). Am linken Rand ausgebesserter Einriss im Papier.

Vorbesitzer: Witwe Albrecht Dürers bis 1539.
Andreas Dürer, Bruder des Meisters und dessen Witwe bis 1560.
Willibald Imhof der Ältere (1519-1580), Enkel Willibald Pirckheimers bis 1580.
Erben Willibald Imhofs.
Kaiser Rudolf II (1576-1612).
Albertina Wien bis 1809.
Baron Vivant Denon bis 1826 (Lugt 779).
Dr. Henri Angst; Engel-Gros; Paravicini;
L. Rosenthal; Leroy M. Backus.

Die mit der spitzen Feder gefertigte und mit dünner Wasserfarbe angelegte Zeichnung stellt nach der eigenhändigen Aufschrift Dürers eine Nürnberger Jungfrau im Tanzkleid dar. Das völlig unberührte Blatt zeichnet sich durch eine wundervolle Frische der Erhaltung aus. Alles deutet darauf hin, daß die Zeichnung ursprünglich zu den drei bekannten Trachtenstudien der Wiener Albertina (W. 224-26) gehörte. Sie stimmt auch im Vorwurf, im Format, in der Technik und in der eigenhändig von Dürer angebrachten Beschriftung mit diesen so weitgehend überein, daß die Einheitlichkeit der ganzen Gruppe sofort zu erkennen ist.

Von zwei der Wiener Trachtenstudien gibt es nun im Britischen Museum und in der Ambrosiana in Mailand fast völlig übereinstimmende andere Fassungen, die jedoch ganz mit dem Pinsel ausgeführt sind und auch in der Farbe abweichen. Diese zwei Pinselstudien haben die ganze Frische und Unmittelbarkeit der ersten Naturaufnahme, und bei einem genauen Vergleich wird offenbar, daß es sich bei diesen um unmittelbare Arbeiten nach dem Modell

handelt, wobei ja Dürer mit Vorliebe den Pinsel benützte. Im Vergleich dazu stellen die zwei damit übereinstimmenden Zeichnungen in Wien geläuterte Reinschriften dieser ersten Fassungen dar, und es ist wahrscheinlich, daß auch für das dritte Wiener Blatt ebenfalls eine ähnliche Pinselstudie nach der Naturvoraus-
gung. Allein schon die Sorgfalt der Ausführung und die Verwendung der Farbe zeigen deutlich an, daß unsere Zeichnung und die Trachtenstudien in Wien als selbständige Kunstwerke gelten sollten. Trotzdem hatten die Blätter zugleich den Sinn von Werkzeichnungen, und Dürer hat mindestens drei davon als Vorbilder für andere Arbeiten verwendet. Unsere Zeichnung diente als unmittelbare Vorlage für den Stich "Das Wappen des Todes" von 1503 (B.101), was zuerst Friedrich Winkler erkannte. Die Gestalt des Mädchens erscheint durch den Abdruck der Kupferplatte seitenverkehrt. Dürer verwendete die "Jungfrau im Tanzkleid" deswegen, weil er damit auf das uralte Motiv des Totentanzes anspielen wollte, das in dieser in all ihren Grundfesten erschütterten Zeit die Menschen besonders beschäftigte. Das zarte Mädchen hat sich in dem Stich dabei in ein blühendes junges Weib verwandelt, dessen kraftvoll üppiges Fleisch in einem geradezu dramatischen Gegensatz zu dem zerzausten Haarwald des Wildmannes steht. Dürer hat der jungen Frau außerdem eine breite Filigrankrone auf die schweren Flechten gesetzt. Um eine bessere Verbindung der Gestalten zu erreichen, ist der linke Arm herabhängend gezeichnet, ganz so, wie er bereits bei der Nürnbergerin in Hauskleid der Albertina vorgebildet erscheint. Es mag sein, daß die Einzelzeichnung der Pinselentwürfe die genauere Festlegung der Einzelheiten im Holzschnitt oder Stich bereits vorbereiten sollten, andererseits ist es auch leicht möglich, daß Dürer die Blätter einfach nochmals für seinen Vorrat zeichnete, vielleicht in der Absicht, die eine oder andere Fassung an einen Sammler abzugeben. Da sich die Pinselentwürfe nicht mehr unter den Zeichnungen des Dürernachlasses befanden, die über Kaiser Rudolf II. später in die Albertina gelangten, spricht manches dafür, daß Dürer sie selbst schon weggab und die sorgfältig ausgeführten zweiten Fassungen für sich behielt. Der Vorgang, daß ein erster freier Entwurf von dem Meister selbst gleichsam in Reinschrift wiederholt wurde, ist bei Dürer mehrfach zu beobachten. Am bekanntesten sind die beiden Fassungen der "grünen Passion" (W.298-314).

Im Laufe der Zeit ist, mit Ausnahme der Londoner Pirselszeichnung, die Eigenhändigkeit aller Trachtenstudien zeitweise von irgend jemand angezweifelt worden. Daß der verschiedene Ausdruck der Entwürfe und der Reinzeichnungen dazu verführen mußte, in einer Gruppe die Originale, in der anderen fremde Nachbildungen zu sehen, ist leicht verständlich, besonders weil man sich früher über die Abfolge der Blätter und über die technischen Zusammenhänge nicht klar war. Das ist auch der Grund, warum H. und E. Tietze³ z.B. die drei Wiener Trachtenstudien, zugleich mit mehreren unbezweifelbar echten frühen Arbeiten Dürers, wie die "Schloßhofansichten" (W.67,68) und den von Dürer eigenhändig beschrifteten "Reiter" von 1498 (W.176), als von Schülern ausgeführte "Marktware" erklärten, eine Ansicht, die aber nirgends Anklang fand. Während die Tietzes in unserer Zeichnung ein eigenhändiges Werk Dürers erkannten³, hielt diese Josef Meder (nach Angaben von Ganz)¹ wegen des angeblich ängstlichen Umrisses ("a cause du trait timide du contour") für eine Kopie. Nun ist leicht festzustellen, daß die Linien meist zwar sorglich und langsam, aber durchaus nicht ängstlich gezogen sind, ja daß sie etwa in den Einzelheiten des Gesichtes, dort, wo die Feder des Meisters frei und ungebunden über das Papier eilt, in jedem Zug die ganze lebendige Ausdruckskraft und Beseeltheit der vollendetsten Werke Dürers aufweisen. Es erübrigt sich beinahe, einen Blick auf seine anderen, nie bezweifelten Zeichnungen zu werfen, wie das "Frauenbad" von 1496 in Bremen (W.152), oder auf verschiedene Köpfe aus der Folge der "Tarocchi" (W.122,138), um die gleiche Hand zu erkennen. Selbst in einer so freien Entwurfsskizze wie in der Berliner "Madonna mit den vielen Tieren" (W.295), die nur kurz nach unserer Zeichnung entstand, ist der gleiche Duktus, ja eine völlige Übereinstimmung der einzelnen Federzüge z.B. bei der Bildung des Mundes oder Kinns der Maria ohne weiteres zu sehen. Auch bei einer wiederholten genauen Untersuchung der Originale war nicht festzustellen, daß das vorliegende Blatt gröber oder gar schwächer gezeichnet wäre als die Trachtenbilder der Albertina. Meder soll angeblich die vier Zeichnungen im Original verglichen haben, aber wann war unsere Zeichnung in Wien? Meders Urteil mutet noch mysteriöser an, wenn er (nach Ganz) angibt, daß die farbige Behandlung sich von derjenigen

Dürers nicht unterscheiden lasse ("que l'application des couleurs a l'eau, leurs teintes et surtout le vert, typique pour Dürer, n'accusent pas aucune différence"). Gegen diese letzte Feststellung ist gewiß nichts einzuwenden, aber demnach hätte Dürer die von einem Schüler angefertigte Zeichnung eigenhändig ausgemalt und beschriftet, eine absurde Idee, deren Unhaltbarkeit allein schon daraus hervorgeht, daß sich die Tinte der eigenhändigen Aufschrift von der der Zeichnung nicht trennen läßt. Winkler ist dann auch entschieden für die Eigenhändigkeit des Blattes eingetreten.

Wichtiger als die genau entgegengesetzte Beurteilung der Eigenhändigkeit der vier Blätter durch Meder und die Tietzes ist die Tatsache, daß zwischen unserer Zeichnung und den Blättern der Albertina überhaupt ein Unterschied festgestellt wurde, obwohl sie doch offensichtlich zu einer Folge gehören und auf den ersten Blick so einheitlich wirken. Stellt man genauere Vergleiche an, so lassen sich bei unserer Zeichnung tatsächlich Züge erkennen, die sie deutlich von den drei Wiener Blättern scheidet. Ob die Papiere in Wien und Basel die gleichen sind, könnte eindeutig nur bei einer unmittelbaren Gegenüberstellung entschieden werden. Die drei Wiener Blätter tragen das Namenszeichen des Meisters, das in Basel fehlt, zwei der Wiener Zeichnungen sind mit 1500 datiert, unsere dagegen 1501. Sie ist also, nachdem sich die drei Wiener Blätter nicht trennen lassen, zuletzt entstanden. Es kann nicht mehr bezweifelt werden, daß die Wiener Zeichnungen auf Pinselstudien nach der Natur zurückgehen, daß also Dürer nach einem lebenden Modell arbeitete. Betrachtet man die Wiener "Frau im Tanzkleid", so sieht man es förmlich, wie der Maler vor der Arbeit die am Boden anstehenden Falten sorgfältig schichtete, um eine gefällige Ansicht zu erreichen. Auch sonst spürt man in den Einzelheiten öfters eine geradezu penetrante Sachlichkeit, die dem künstlerischen Wert der Zeichnung nicht gerade zuträglich ist. Sieht man daraufhin unser Mädchen im Tanzkleid an, so erkennt man leicht, wieviel weniger alles festgelegt, wieviel leichter, schwebender, gelöster jede Form erscheint. Sind die Falten des Kleides, wie sie sich am Boden stauen, wirklich nach der Natur gezeichnet, oder ist es nicht vielmehr das frei erfundene Gefält, wie wir es aus den zahlreichen Madonnendarstellungen des Meisters

kennen? Ich glaube, die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Man beachte, wie etwa die Miederkette des Wiener Blattes ausführlich "gekläubelt" ist, während diejenige unserer Zeichnung nur in wundervoll freiem Rhythmus wie hingehaucht erscheint. Der Unterschied, der in dieser Einzelheit sichtbar wird, ist auch für die Gesamthaltung der beiden Zeichnungen irgendwie kennzeichnend. Unser Blatt ist viel unwirklicher, der Anteil der freien schöpferischen Phantasie viel bedeutsamer. Es ist also nicht nur das überaus anmutige Motiv, das unsere Zeichnung von den viel strenger gefaßten Wiener Blättern scheidet, sondern auch der gesamte Formcharakter hebt sie deutlich von diesen ab. Ob unserer Zeichnung ebenfalls eine derartige Pinselstudie vorausging oder, was nicht ausgeschlossen erscheint, Dürer auf eine ältere Studie nach der Natur zurückgriff, läßt sich nur schwer entscheiden. Es zeigt sich jedenfalls, daß der obere Teil der Zeichnung so weitgehend mit dem von Dürer 1497 gemalten Halbfigurenbildnis der sog. "Fürlegerin mit geflochtenem Haar" übereinstimmt (Abb. E. Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und Dürerzeit. Berlin 1953. S. 244), daß es schwer fällt, an einen Zufall zu glauben. Die Entsprechungen, nicht nur in den Einzelheiten der Tracht, sondern auch in der Haltung und in dem Gefalt der Ärmel, sind so weitgehend, daß sich die Vermutung aufdrängt, Dürer könnte die Studie, die dem gemalten Bild mit Sicherheit vorausging, später nochmals als Vorlage für unser Trachtenbild benützt haben. Eine solche freie Umwandlung der Halbfigur der Fürlegerin würde auch erklären, warum unsere Zeichnung in ihrem ganzen Formcharakter gelöster, offener und weniger an die Wirklichkeit gebunden erscheint. Allein schon die Verwendung in dem 1503 datierten Stich beweist, daß die verstümmelte Jahreszahl 151 eigentlich 1501 und nicht etwa 1510 bedeuten soll, ein Schreibfehler, der bei Dürer auch sonst gelegentlich zu beobachten ist. So schreibt er z.B. auf der Zeichnung eines Reiters (W.9) statt "Wolfgang" - "Wofgang". Den Namen der Stadt Nürnberg schrieb er dazu in der fränkisch-mundartlichen Form "Nörmerck", genauso wie auf dem ganz frühen Holzstock des hl. Hieronymus, den das Baseler Kupferstichkabinett aufbewahrt und den er auf der Rückseite eigenhändig beschriftet hatte.

- Literatur: 1 Paul Ganz, L'Oeuvre d'un amateur d'art. La Collection Engel-Gros. Bd. I S. 144.
- 2 Lippmann-Winkler. Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. 1883-1929. 7 Bände. Nr. 703.
- 3 H. Tietze und E. Tietze-Conrat. Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Augsburg 1928.
- 4 Eduard Flehsig. Albrecht Dürer. Berlin 1928/31. Bd. II S. 435.
- 5 Friedrich Winkler. Die Zeichnungen Albrecht Dürers I. Bd. S. 161 f. Nr. 227. Abbildung.

IV

ALBRECHT DÜRER

Kopf der Maria - Rückseite: Bildnis eines Mannes. 1503.

Schwarze Kohlezeichnung mit weißer Kreide gehöht auf rötlich getöntem Papier. Mit dem Namenszeichen Dürers und der Jahreszahl 1503, beides eigenhändig. 215:194 mm. Papier ohne Wasserzeichen. Links unten der schwarze Stempel des Wiener Kunsthändlers und Sammlers Joseph Grünling "I. Grünling".

Das Papier der Zeichnung ist durch Eintauchen in dünne rötliche Wasserfarbe getönt. Die Vorderseite des Blattes erscheint dabei durch Ausbleichen heller. Ob es sich bei dem Zeichenstift um Kohle oder Kreide handelt, ist schwer zu entscheiden, die Weißhöhung ist jedoch mit Kreide und nicht mit dem Pinsel aufgetragen. Das Papier ist im Haar und an den Ecken, mit Ausnahme der linken oberen, ausgebessert. Gleichlaufend zum linken Rand ist in fingerbreitem Abstand eine Papierfalte unterlegt.

Auf der Rückseite ist mit wenigen großzügigen Kreidestrichen (?) die ebenfalls von der Hand Dürers stammen, ein männliches Profil angedeutet. Das Blatt trägt auf der Rückseite die Sammleraufschrift in Bleistift: "Franck 828, Nr. 15 h 8 Z 1L br. 7Z 3L". Die Zahlen und Buchstaben geben wohl die Höhe und Breite des Blattes in Zoll und Linien an.

Vorbesitzer: Josef Grünling († 1845 - Lugt 1107)
Ritter von Franck (1804-84) Wien und Graz (Lugt 94)
Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz

in dem gleichen Maß, wie seine innere Anschauung wächst, strebt Dürer eine Erweiterung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel an. 1503, in dem Jahr, in dem auch unsere Zeichnung entstand, greift er zum ersten Mal zu Kreide und Kohle, und mit dem neuen Zeichenmaterial, das eine sichere und großzügige Hand verlangt, gelingen ihm sofort einige seiner mächtigsten Bildnisse, darunter das lebenssprühende seines vertrauten Freundes Willibald Pirckheimer (W.270). Mit der breit aufgesetzten, schummernden Kohle versteht es Dürer, einen außerordentlichen Reichtum malerischer Grauf Flächen auf dem rauhen Papier zu erzeugen, so daß die Wirklichkeit mit größter Treue im Bilde realisiert erscheint. In unserer Zeichnung dagegen ist der Ausdruck noch ganz auf die Linie abgestellt, so daß man in ihr wohl einen der ersten Versuche des Meisters in der neuen Technik sehen darf. Der Zusammenhang mit weißgehöhten Pinselzeichnungen auf farbigem Papier ist noch deutlich spürbar. Haltung und Ausdruck lassen sofort eine Studie zu einer Maria erkennen, aber während in einer gleichzeitigen Zeichnung in Berlin, die ebenfalls als Vorarbeit für eine Maria gelten muss (W.275), der Zusammenhang mit einem Naturvorbild ohne weiteres sichtbar ist, scheint es sich bei unserer Zeichnung um eine reine Erfindung zu handeln. Gegen eine solche Annahme spräche am ehesten die Weißhöhung über den Augenbrauen, die der ganzen Stirne einen so strengen, "umwölkten" Ausdruck gibt und sehr individuell wirkt. Eine einfache Messung zeigt aber, daß das Gesicht nach einer uralten, überall bekannten Faustregel angelegt ist. Danach gibt der Anstand der Pupillen das Grundmaß für die Einteilung des Gesichtes, welches sich in drei gleiche Teile, in Stirne, Nase und in die vom Nasenende bis zur Kinns Spitze reichende Mundpartie gliedert. Dürer verwirklicht in dieser Zeichnung also seine Idealvorstellung des weiblichen Kopfes.

Eine besondere Bedeutung erhält die Zeichnung aber erst durch ihren engen Zusammenhang mit den Marienköpfen zweier Tafelbilder Albrecht Dürers, der "Heiligen Familie" von 1509 in der Sammlung O.G. van Beuningen in Rotterdam ^{*)} und einem Hauptwerk des Meisters,

^{*)} Abb. in Musper, Dürer, S.186. Das Bild wurde zuerst von Friedländer als Werk Dürers veröffentlicht (Kunst und Künstler. XV. Jahrgang, S.28). Nach erfolgter Freilegung der weitgehend übermalten Bildtafel setzte sich besonders Buchner für die Eigenständigkeit ein (Pantheon, Jan.1929). Panofsky dagegen bezweifelt die Hand Dürers (Albrecht Dürer, Princeton 1943.Nr.37). 31:39 cm.

der bekannten "Maria mit dem Kinde" von 1512 (Holz 490:370 mm) im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die Beziehung zu den beiden Werken, die der Forschung bisher anscheinend entging, ist so innig, daß die Zeichnung unbedingt als unmittelbare Vorarbeit für die beiden Tafelbilder betrachtet werden muss (Winkler⁶ wies bereits darauf hin, daß Flechsigs Annahme⁵ nicht zuträfe, unser Blatt sei eine Studie für die Maria einer verschollenen Anna Selbdrittgruppe, die ehemals das Mittelbild des jabachschen Altares gebildet haben sollte.). Besonders kennzeichnend ist die Begrenzungslinie an Stirn und Wange, die vor allem in dem Marienkopf des Bildes von 1509 in den leisesten Hebungen und Senkungen der Zeichnung folgt, während bei der Wiener Maria die Wange stärker eingezogen erscheint, so daß das ganze Gesicht schmaler wirkt. Geändert ist in beiden Bildern eigentlich nur der Halsansatz. Daß Dürer aber bei dem Bild von 1512 nicht nur den Marienkopf der früheren Tafel abwandelte, sondern auch unsere Zeichnung nochmals zu Rate zog, geht zwingend daraus hervor, daß er die über die Schulter quellende Haarlocke der Zeichnung in ihrer Form und Bewegung fast unverändert übernahm. Außerdem zeigt es sich, daß beide Gesichter annähernd gleich groß sind und sich fast decken, so daß man an eine Übertragung der Zeichnung auf die Bildtafel mit Hilfe einer Pause denken möchte. Die Bildtafel der Heiligen Familie ist schlecht erhalten, und ihre Eigenhändigkeit war bisher nicht ganz unbestritten. In dem Widerstreit der Meinungen wird die Zeichnung zum Kronzeugen, denn sie zeigt, daß bereits die Möglichkeiten der beiden Marienköpfe im Keime vorgebildet sind. Der breitere, vitalere Typ der Maria der heiligen Familie steht dabei in seiner Gesamterscheinung der Zeichnung näher als der des Wiener Bildes. Trotzdem erscheinen einige Züge dieses späteren Gesichtes, z.B. die stärkere Betonung des Kinns oder der Halsansatz, bereits angedeutet. Jedenfalls beweist das Blatt eindeutig, daß alle Zweifel an der Eigenhändigkeit der Heiligen Familie unberechtigt sind, denn wenn die Maria dieses Bildes nur eine Nachahmung der Wiener Maria wäre, wie gelegentlich angenommen wurde, könnte sie kaum zugleich die unverwechselbaren Eigenheiten unserer Zeichnung aufweisen, die in dem Bilde von 1512, im Zuge einer natürlichen Formentwicklung, bereits viel weniger ausgeprägt erscheinen. Nicht so eindeutig ist das Verhältnis der Zeichnung zu einem

weiteren, Dürer zugeschriebenen Tafelbild, der "Anna Selbdritt" von 1519 im New Yorker Metropolitan Museum (Abb.S.263 in H.Th. Musper. Albrecht Dürer, Stuttgart 1952). Der Kopf der betenden Maria dieses Bildes steht ebenfalls in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zu unserer Zeichnung. Da mir diese Bildtafel im Original nicht bekannt ist, sie mir aber noch nicht ganz außerhalb jeder Diskussion zu stehen scheint, sei auf diese Beziehung hier nur kurz aufmerksam gemacht. Gerade von unserer Zeichnung her könnten sich neue fruchtbare Gesichtspunkte für die Beurteilung der Bildtafel ergeben.

Auf die Rückseite des Blattes hat Dürer mit wenigen flüchtigen Strichen das von der Seite gesehene Bildnis eines älteren Mannes mit aufgestülpter Nase entworfen (Abb.Winkler, I.Bd. Anhang T.II). Durch die enge Verwandtschaft dieser Skizze mit den zwei, wohl gleichzeitig gezeichneten Pirckheimerbildnissen in Braunschweig (W.268) und im Berliner Kupferstichkabinett (W.270) erscheint die Zuschreibung gesichert. Der lebendige Ausdruck der Linien und die Anlage von Einzelheiten, wie der Pupille und des Mundspalts, entsprechen sich so weitgehend und sind für die Hand Dürers so kennzeichnend, daß seine Urhebererschaft nicht bezweifelt werden kann. Bei der unvollendeten, vom Zeichner wahrscheinlich verworfenen Arbeit handelt es sich nicht etwa um eine der frei nach Leonardo gestalteten Karikaturen, sondern, wie die sehr individuellen Züge beweisen, um einen Bildnisversuch nach der Wirklichkeit. Der karge Entwurf ist aufschlußreich für die Arbeitsweise Dürers, weil er die erste Anlage einer derartigen Zeichnung vorführt.

- Literatur:
- 1 Auktion der Sammlung A.Ritter von Franck, am 4./5.12.1889 bei F.A.C.Prestel Frankfurt a.M.
 - 2 Schönbrunner-Meder. 961 (farbiger Lichtdruck).
 - 3 Friedrich Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. II.Bd.163 (farbig).
 - 4 H.Tietze und E.Tietze-Conrat. Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Augsburg 1928.S.66.
 - 5 Flechsig. Albrecht Dürer. Berlin 1928/31 Bd.II S.310.
 - 6 Friedrich Winkler. Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin 1936/40.II.Bd.S.10.Nr.276.

ALBRECHT DÜRER

Bildnis des Kardinals Lang von Wellenburg. Um 1521.

Kreide - 250+273 mm. Der Hintergrund ist von fremder Hand mit schwarzer Farbe angelegt. Rechts oben das mit weißer Deckfarbe aufgemalte, ziemlich abgeriebene Namenszeichen Dürers. Auf der Schulter rechts ein verwischter olivgrüner Wasserfarbentropfen. Einriss am rechten Blattrand in Höhe der Mütze, Knickfalte in der Höhe des Kinns. Die stellenweise leicht stockfleckige, aber sonst ausgezeichnet erhaltene Zeichnung ist auf ein anderes Papier mit dem 30 mm hohen Wasserzeichen **FE** aufgeklebt und mit einer Doppellinie eingefasst. Darunter steht in brauner Tinte: "Ritro (Ritratto) - Luttero" und "Alberto Durero". Die Zeichnung ist unten beschnitten.

Vorbesitzer: Kunsthandel.

Die Schwelle der Neuzeit überschreitet der "moderne" Mensch, der sich weitgehend aus den Gemeinschaftsformen und geistigen Bindungen, die das ganze Mittelalter beherrschten, gelöst hat. Als Einzelpersönlichkeit steht er nun der Welt einsam gegenüber. Albrecht Dürer hat mit seinen unvergleichlichen Bildniszeichnungen nicht nur die äußere Erscheinung der Menschen dieses Zeitalters mit unbestechlicher Wirklichkeitstreue festgehalten, sondern auch ihrer großen und tragischen Haltung gültigen Ausdruck verliehen. Das bisher unbekannte Blatt, das sich würdig in die stolze Reihe der späten, ganz abgeklärten Bildniszeichnungen Albrecht Dürers einreihet, bedeutet den weitaus wertvollsten Zuwachs, den das zeichnerische Werk des Meisters seit langer Zeit erfuhr. Dargestellt ist der Staatsmann und Kardinalerzbischof von Salzburg, Matthäus Lang von Wellenburg (1468-1540), der als einflußreicher Berater und Freund Kaiser Maximilians sowie als bedeutender Förderer der Künste zu den glänzendsten und machtvollsten Erscheinungen seiner Zeit gehört. Den meteorhaft raschen

Aufstieg dieses hochbegabten, ehrgeizigen und verletzend hochmütigen Mannes aus einem schlichten Augsburger Bürgerhaus bis zu den allerhöchsten kirchlichen und weltlichen Ämtern konnten sich viele Zeitgenossen nur dadurch erklären, daß sie ihn für einen unehelichen Sohn Kaiser Maximilians hielten. Daß es sich dabei um eine Fabel handelt, geht daraus hervor, daß der Kaiser nur neun Jahre älter war als sein Schützling. In Wirklichkeit erscheint Matthäus Lang wie die lebendige Verkörperung jenes Zeitideals, das in der freien Entwicklung der Persönlichkeit ein Ziel sah, dem man mit geradezu religiöser Inbrunst zustrebte.

Durch seine Arbeit für Kaiser Maximilian war Dürer wohl auch schon frühzeitig mit Lang von Wellenburg in enge Berührung gekommen. Bereits 1515 widmete er ihm und Stabius, dem humanistischen Berater des Kaisers, die beiden Holzschnitte der Himmelsgloben (B.151/2), und 1521, ein Jahr nachdem der Kardinal den erzbischöflichen Stuhl von Salzburg bestiegen hatte und damit zugleich Reichsfürst geworden war, entwarf er für ihn einen von zwei Löwen getragenen Thronstuhl, der in seiner Überladenen, etwas schwülstigen Symbolik deutlich an Dürers Triumpharbeiten für den Kaiser erinnert (W.920). Auf dem Baldachin dieses Herrschersitzes ist das Wappen des Kardinals angebracht, und Dürer hat außerdem die mit einer lichten Wasserfarbe angelegte Federzeichnung, die sich in Braunschweig befindet, eigenhändig beschriftet: "Ann meinen genegdigsten hern von salburg". Unsere Bildniszeichnung ist wahrscheinlich 1521, zur gleichen Zeit wie der Thronentwurf, entstanden, denn sicherlich hat der Kardinal mit Dürer die Ausgestaltung dieses aufwendigen Möbels eingehend besprochen. Wie die deutschen Reichstagsakten ausweisen (Jüngere Reihe III, 11, 19, 316, 756, 838, 931), weilte Matthäus Lang tatsächlich als Mitglied des Reichsregiments vom 15. November 1521 bis zum Anbruch des neuen Jahres in Nürnberg. Auch vom 20. September 1522 bis zum 4. Februar 1523 war er als Teilnehmer des Reichstages in der Stadt anwesend. Weniger wahrscheinlich ist es, daß Dürer die Zeichnung bereits 1518 auf dem Reichstag in Augsburg aufnahm, in jenen Tagen, da er das Bildnis des Kaisers und einiger anderer bedeutender Persönlichkeiten festhielt, denn der große und abgeklärte Stil des Werkes ist ohne die Vorarbeit der Bildnisse, die 1520/21 auf der niederländischen

Reise entstanden, doch nicht gut denkbar. Das Auftauchen der Zeichnung kommt nicht ganz unerwartet, denn die Albertina in Wien besitzt eine Federzeichnung des Kardinals auf geöltem und damit durchscheinend gemachten Papier (W.911), die Dürer offenbar selbst über einer Naturstudie nachgezeichnet hatte. Daß es sich bei unserem Blatt tatsächlich um diese bisher verschollene Aufnahme nach der Wirklichkeit handelt, erweist die völlige Deckungsgleichheit der beiden Werke. Die Wiener Zeichnung, die als unmittelbare Vorarbeit für einen Holzschnitt dienen sollte, ist nur um vier Millimeter breiter als unser Blatt. Sie gibt aber einen sicheren Hinweis dafür, daß dieses einst unten um ein Drittel länger war. Der Hintergrund, den Dürer bei den meisten großen Bildnissen der Jahre um 1520 mit einer dichten Schraffierung bedeckte, ist wohl schon im 16. Jahrhundert von fremder Hand mit schwarzer Farbe ausgemalt worden. Damit sollte der abgeschlossene Bildcharakter der Zeichnung betont werden. Dabei ist an manchen Stellen, besonders am hinteren Rand der Mütze, ein etwas harter und ungefügter Umriss entstanden. Das mit weißer Deckfarbe aufgemalte, ziemlich verwischte Namenszeichen scheint einem echten, nun mit der Farbe des Hintergrundes bedeckten Namenszeichen, das wohl an anderer Stelle stand, nachgebildet zu sein.

Friedrich Winkler sagt von der Wiener Pause mit Recht, daß die Feder in ihr ganz neue wunderbare Eigenschaften offenbare, daß ihre Linien nie zuvor schlichter und klarer zu uns gesprochen hätten und daß Dürer sich nie wieder zu der reinen Größe solchen Linienwerks erhoben habe.

Etwas von dem hohen Lob, das der Pause gespendet wird, fällt auch auf unsere Zeichnung. In ihr begegnet nicht nur das einmalige, individuelle Gesicht eines bedeutenden Menschen, sondern hier spricht sich das ganze Zeitalter in einem Typ aus, den es selbst prägte. Es ist der ganz diesseitigläubige Mensch der Renaissance schlechthin, dem wir in das selbstbewußte, kühlbeherrschte Antlitz schauen. Obwohl sich Dürer, ähnlich wie bei seinen Silberstiftzeichnungen, ganz realistisch ausrichtet und die Federzeichnung dagegen viel stilisierter und weniger objektiv erscheint, ist alles Wirkliche in seiner letzten Essenz erfaßt und in eine sicher geprägte künstlerische Form übergeführt. Die zeichnerischen Mittel sind so vollkommen beherrscht, daß sich mit diesem Blatt,

was die Größe der Auffassung und die kristallene Klarheit der Form anbelangt, eigentlich nur noch die reifen Bildniszeichnungen des jüngeren Holbein vergleichen lassen. In der Tiefe der Seelen-
deutung ist die Zeichnung diesen eher noch überlegen.
Dürer vermeidet alles Überflüssige, so daß jeder einzelne Strich zur gedrängtesten Aussage wird, bei der nichts weggelassen oder hinzugefügt werden könnte. Im Vergleich zu seinen anderen großen Bildniszeichnungen der Spätzeit, die meist viel farbiger und malerischer wirken, vor allem im Vergleich zu seinem letzten großen Meisterwerk, der Zeichnung des Ulrich Stark von 1527 im Britischen Museum (W.919), sind alle zeichnerischen Mittel von größter Schlichtheit und Einfachheit. Wenn die Zeichnung auch sichtlich schon auf den kargen Ausdruck des Holzschnitts hin angelegt ist, ähnlich wie das große, mit der Kohle gezeichnete und später in Holz geschnittene Bildnis des Ulrich Varnbühler von 1522 (W.908), so bemühte sich Dürer doch, möglichst viel von der Fülle der ganzen Erscheinung festzuhalten. Es geht ihm zwar immer zuerst um das Körperhafte, aber trotzdem sprechen Licht und Farbe viel mehr als in der Pause. Dort, wo Dürer in unserer Zeichnung mit Hilfe der breitgeführten Kreide Farbe angibt, wie etwa an der Oberlippe oder in der Höhle des linken Auges, löst er in der Federzeichnung diese malerischen Grauf Flächen in ein reines Geflecht formbezeichnender, ausdrucks-
mächtiger Linien auf, die das Greifbare der Erscheinung betonen. Besonders deutlich wird das an den Lippen, wo die einzelnen Linien energisch voneinander weggezeichnet sind und der Mundspalt in seiner Bewegung viel akzentuierter erscheint. Der Ober-
rand der Oberlippe ist dabei nur in der Mitte begrenzt. In der Umgebung des linken Auges, etwa über dem Lid, ändert er gelegent-
lich auch die Richtung der modellierenden Striche. Alle Einzelheiten des Gesichtes, z.B. Augen, Nase und Mund, erscheinen in der Pause einander angenähert und durch großformige Linienzüge zu einer Einheit verbunden, eine Aufgabe, die in unserer Zeichnung vor allem von dem Licht und der Farbe bewältigt werden.
Insgesamt ist die Form in der Wiener Fassung einfacher und durchsichtiger geworden, und dabei ist jeder Strich mehr für sich Träger eines eigenen Ausdrucks. Deutlich ist das auch am rechten umgebogenen Mantelaufschlag zu sehen, der als plastischer Wert sich nun viel ausdrucksvoller gegen das Kinn absetzt. Auch das

ganze linke Auge mit seiner Umgebung wirkt nicht so sinnlich und farbig, aber als Ganzes erscheint es spannungsvoller ineinander verflochten.

Beim Vergleich der beiden Arbeiten wird also deutlich ein zielbewußter schöpferischer Vorgang sichtbar. Die Wiener Zeichnung ist nichts weniger als eine ängstliche, sklavishe Nachbildung - im Gegenteil - die Vorlage gibt der Hand erst jene unerschütterliche Sicherheit, die der überlegen geführten Feder zur letzten Freiheit der Aussage verhilft. Das gibt den beiden Zeichnungen ihre einzigartige Stellung, weil sie den kundigen Betrachter ganz unmittelbar zum Zeugen des schöpferischen Vorgangs werden lassen, weil sie gleichsam erlauben, dem Meister einen Augenblick lang bei der Arbeit zuzuschauen.

Daß es sich bei unserer Zeichnung wirklich um Matthäus Lang handelt, ist durch einige schöne Schaumünzen des Augsburger Medailleurs Hans Schwarz gesichert, die der Kardinal prägen ließ nachdem er den erzbischöflichen Stuhl in Salzburg bestiegen hatte (Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 27.1906.S.46). Die Kohle- und Rötelvorzeichnung des Hans Schwarz nach der Natur, die den Kardinal im Profil zeigt, hat sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten (Kat. der Zeichnungen 6 Ol6. Unterschrift: "Mathias Archiepiscop. Salisbury"). Die Züge Langs sind auch bereits in dem Kopf seines Namenspatrons, des hl. Matthäus, auf dem sogenannten Universitätsaltar der Alten Pinakothek in München festgehalten, den er etwa 1512/13 für eine von ihm auf dem Fronhof in Augsburg erbaute Kapelle stiftete (E.Buchner und K.Feuchtmayr. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II.S.114 f. Augsburg 1928).

Während H.Tietze und E.Tietze-Conrat (Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Augsburg 1928) es für möglich hielten, daß es sich bei der Wiener Pause des Kardinals um eine Kopie oder Werkstattzeichnung handle, hat Josef Meder (Dürerkatalog, Wien 1932, S.43) sofort ihre ganz einzigartige Bedeutung als "eine richtige Werkzeichnung zu einem geplanten, aber nicht ausgeführten Holzschnitt" erkannt. Durch das Auftauchen unserer Zeichnung, die Friedrich Winkler durch ein ausführliches schriftliches Gutachten dem Werk Dürers zuwies, erfährt Meders Vermutung eine glänzende Bestätigung.

Auf der Wiener Pause perlte die Tinte auf dem geölten Papier, ohne daß dadurch die künstlerische Wirkung irgendwie beeinträchtigt wird. Vor der Übertragung auf den Holzstock sollte diese Werkzeichnung wahrscheinlich mit der Nadel durchstochen und die so punktierte Zeichnung mit einem Farbsäckchen auf den geweißten Holzstock aufgestäubt werden. Um das kostbare Original nicht zu beschädigen, war diese Werkzeichnung unbedingt notwendig. Auch für die Holzschnitte des Kaisers Maximilian (B.154) und Ulrich Varnbühlers (B.155) hatte Dürer sicherlich derartige Pausen nach den erhaltenen Originalzeichnungen angefertigt. Da die Wiener Werkzeichnung unberührt erhalten blieb, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der Holzstock niemals ausgeführt wurde.

Von allen Bildniszeichnungen Dürers der Jahre um 1520 kommt das fast gleichgroße eines bärtigen Mannes, vielleicht des Damian van der Goes in der Wiener Albertina (W.917), unserer Zeichnung am nächsten. Nicht nur in der Drehung des Gesichtes, sondern auch in der Behandlung aller vergleichbaren Einzelheiten, besonders aber in der klaren Schichtung des Kopfhaares, ergeben sich enge Beziehungen. Diese Wiener Zeichnung des Bärtigen, bei der der Hintergrund wahrscheinlich ebenfalls von fremder Hand mit dunkler Farbe angelegt wurde, ist schlecht erhalten, vielleicht sogar überzeichnet. Man hat sie deshalb, zu Unrecht zumeist, zu gering eingeschätzt. Den unvergeßlich lebendigen Ausdruck und die reiche, sorgfältige Durchbildung unserer Zeichnung erreicht sie freilich nicht.

VI

HANS BALDUNG, genannt Grien.

Geboren 1484/85 in Schwäbisch Gmünd, gestorben 1545 in Straßburg

Kriegsknecht mit Lanze. 1505.

Schwarze Federzeichnung auf steingrün grundiertem Papier, mit dem Pinsel weiß gehöht. Mit der echten Jahreszahl 1505. In der Höhe des Mundes Bruchfalte, am unteren Rand rechts Wasserflecken. Die Zeichnung ist am Rand von einer 2-3 mm breiten Papierleiste zugedeckt, auf der unten die Zahl ·49· in Tinte steht. Das ganze Blatt ist aufgeklebt. 242:160 mm (mit Randfalz).

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz
(Alter Bestand)

Der ganze Zauber jener Tage, da die Trommeln Kaiser Maximilians das junge, vagantische Blut für mageren Sold vom Pflug weg auf die heißen, blutigen Schlachtfelder Oberitaliens und Flanderns lockten, strahlt von dieser prächtigen Zeichnung aus. Sie zeigt einen bärtigen deutschen Landsknecht oder Schweizer Reisläufer, der seine Rechte lässig über den Lanzenschaft hängt, während er die Linke zum Gruß erhebt. Er trägt enganliegende, in der Leibesmitte zusammengebundene Strumpfhosen, ein Wams mit geschlitzten Ärmeln sowie ein unter dem Kinn gebundenes stolzes Federbarett. Sein kurzer Dolch ist an einer lose hängenden Schärpe an der Hüfte aufgehängt. Er steht auf einem schmalen Vordergrundstreifen, gegen den sich der mit kleinen, bewaldeten Inseln bedeckte Seespiegel unvermittelt absetzt. Hinter den flachen Seeufern, auf denen Häuser und Burgen angedeutet sind, erheben sich jäh steile, gratige Felsberge.

Obwohl die mit der Jahreszahl 1505 echt datierte Zeichnung in einer Zeit entstand, da Baldung wahrscheinlich noch in Dürers Werkstatt in Nürnberg arbeitet oder mindestens noch ganz unter seinem Einfluß stand, zeigt das Blatt bereits die freie und selbständige Handschrift des jungen weltoffenen Meisters in vollendeter Form. Kennzeichnend für seinen unverwechselbaren Stil ist seine leichtbeschwingte, fast elegante Federführung, die sich vor

der ausdrucks geladenen Dynamik der Zeichenweise Dürers sehr deutlich abhebt. Besonders typisch ist die Lichthöhung mit Hilfe kleiner nach oben geöffneter Häkchen, die auf den Oberschenkeln des Kriegsknechten wie zu einem schimmernden Schuppenkleid zusammenwachsen.

Da Baldung einen großen Teil seines Lebens im gleichen Raum am Oberrhein zubrachte, in dem auch Martin Schongauer tätig war, und da auch dieser bereits eine ähnliche Häkchenmodellierung anwendete, so scheint sich der zeichnerische Stil Baldungs auch unmittelbar unter dem Einfluß schongauerischer Zeichnungen gebildet zu haben. Eine verwandte, wenn auch nicht so individuell ausgeprägte Form der Modellierung hatte auch Dürer bereits in den Helldunkelentwürfen zum Ober St. Veiter Altar im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a.M. (W.320-323) benützt, besonders in den Gestalten der heiligen Sebastian und Rochus. Ähnliche Kriegsknechte in zeitgenössischer Tracht erscheinen auf Dürers großem Kalvarienberg in Florenz (W.317) und vor allem in seiner "Grünen Passion" der Wiener Albertina (W.300-314) besonders in den zwei Landsknechten der Ecce homo-Darstellung von 1504 (W.308). Alle diese Zeichnungen sind nicht nur ungefähr gleichzeitig wie unser Blatt entstanden, sondern sie tragen auch eine ganz ähnliche graugrüne Grundierung.

Der Kriegsknecht geht Dürers Kupferstich von Adam und Eva (B.1) von 1504 unmittelbar voraus. Es kann als sicher angenommen werden, daß Baldung nicht nur diesen Stich, sondern auch die zahlreichen Vorarbeiten des Meisters zu diesem die ganze Zeit erregenden Werk kannte, z.B. die Vorzeichnung in der Morgan Library in New York (W.333), bei der die Beinstellung des Adam mit der unseres Lanzenträgers fast übereinstimmt. Darüber hinaus ist es wahrscheinlich, daß Baldung auch italienische Vorlagen besaß, etwa Stiche Mantegnas oder Jacopo de Barbaris, die auch Dürer für seine Studien benützte. Auf einen derartigen Einfluss weist auch der tiefherabgezogene Horizont hin, der die Gestalt so groß erscheinen läßt. Nun ist alles Engbrüstig-Gotische abgestreift, und in der freigelösten, fast tänzerisch beschwingten Bewegung und im Wohlklang der Linien übertrifft Baldung hier beinahe seinen großen Lehrer Dürer. Jedenfalls spürt man kaum etwas von den theoretischen Überlegungen, die besonders Dürers Aktstudien nicht selten belasten und ihnen einen gewissen doktri-

nären Zug verleihen. Dem entspricht es auch, daß Baldung hier die neuen Errungenschaften der proportionierten Körperdarstellung ähnlich wie in seinen Hexenbildern, sofort in einem ganz volkstümlichen Bildvorwurf zur Schau stellt.

Wohl wegen der späteren Aufschrift LD, bei der es sich wahrscheinlich um ein Besitzerzeichen handelt, vor allem aber wegen der breiten Weißhöhung der gratigen Berggipfel, die in dieser Form ganz ähnlich auf Zeichnungen des Schweizers Hans Leu vorkommt, wurde das Blatt zuerst von Schönbrunner-Meder¹ als dessen Werk veröffentlicht. Daß es sich tatsächlich um eine frühe Arbeit des hochbegabten jungen Hans Baldung Grien handelt, wurde zuerst von K.Th.Parker erkannt² und von Friedrich Winkler³ bestätigt. Carl Koch konnte das Werk auch ohne Schwierigkeit in das zeichnerische Gesamtwerk Baldungs einreihen⁴, so daß dessen Urhebererschaft als gesichert gilt.

- Literatur:
- 1 Schönbrunner-Meder 93, als "Hans Leu" (farbiger Lichtdruck).
 - 2 K.Th.Parker. Hans Baldung Grien. Death and the Landsknecht. Modena. Old Master Drawings. London 1926 Nr.3.
 - 3 Friedrich Winkler. Hans Baldung Grien. Burg bei Magdeburg 1939 S.14.Abb.7.
 - 4 Carl Koch. Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin 1941.S.23,74.Abb.13.

VII

Umkreis des Hans Baldung-Grien.

"Hexe am Baum" (?) Um 1512-15.

Federzeichnung in schwarzer Tusche auf braunrot grundiertem Papier, mit Feder und Pinsel weiß gehöht. 291:193 mm. Ohne Wasserzeichen.

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz
(alter Bestand).

Ein junges nacktes Weib von kräftigem Wuchs ist mit einem Seil, das tief in ihren Leib einschneidet, an einen Baumstamm gebunden. Die bis zur Brust angehobene rechte Hand hält eine blühende Pflanze, vielleicht eine Distel. Über den gebeugten Arm hängt ein gerafftes Tuch, das hinter dem Stamm herumgeführt ist und am anderen Ende von der linken Hand gehalten wird. Aus der Brust ragt ein gefiedertes Pfeilende. Das mit einem Kopftuch bedeckte Haupt neigt sich mit schmerzlichem Ausdruck, die Lider sind gesenkt, der Mund klagend geöffnet. Die Gestalt ist von links oben beleuchtet, so daß der rechte Arm und das Tuch den Unterleib beschatten.

Hans Baldung Grien hat in einigen seiner großartigsten Meisterblätter das Treiben der Hexen und dämonisch besessener Tiere dargestellt. Dabei verbindet er die ganz neue antikische Anschauung sinnlicher Leibesschönheit, die für den Menschen des Mittelalters der Ausdruck des Sündhaften schlechthin war, mit diesen volkstümlichen Vorstellungen der Teufelsbuhlerinnen. Auch unsere Zeichnung führt wohl in diese abseitig-zwielichtige Welt des Aberglaubens. Eine ganz überzeugende Deutung der rätselhaften Szene ist bisher noch nicht gelungen.

Das hervorragend erhaltene Blatt, auf dem die Zeichnung in unberührter Frische steht, übermittelt wahrscheinlich eine bedeutende Erfindung Baldungs in der typischen Zeichenweise seiner reifen Freiburger Zeit, etwa um 1515. Besonders nahe steht die "Nackte Kugelläuferin mit Putto" der Wiener Albertina (Koch 61) oder die "Gruppe der drei wildbewegten Hexen" der gleichen Sammlung (Koch 62). Die geringere Ausdruckskraft der Tuschfeder, das Fehlen einer gewissen beschwingten Kalligraphie, die für das vorige Blatt des Landsknechts so kennzeichnend ist, und die gröbere Durchbildung, besonders der Füße, lassen aber vermuten, daß es sich um eine Nachbildung nach einem verschollenen Original Baldungs handelt. Auch die Bildung des linken Knies, das offenbar nicht ganz verstanden ist, das Fehlen einer Begrenzungslinie am Zeigefinger der rechten Hand oder die Art, wie der Strick um den Leib in den Blumenstengel übergeht, weisen darauf hin. Gewisse Eigenheiten der Federführung, besonders in der Behandlung des Baumstammes und Bodens, wo der Zeichner sich offenbar mit größerer Unbefangenheit vom Vorbild löste, erinnern deutlich an Zeichnungen des Schweizer Malers Niklaus Manuel

Deutsch (um 1480-1530), der einen entscheidenden Einfluss durch die Kunst Baldungs erfuhr und vielleicht als Zeichner unseres eindrucksvollen Blattes in Frage kommen könnte. (Siehe dazu die Zeichnungen Deutschs: "Nackte Mutter mit Kindern" in Karlsruhe (St.36.K.108); "Versuchung des hl.Antonius" in Basel (St.35.K.69); "Maria an der Säule" in Berlin (St.86.K.112) - Abb.97, 99, 101 in C. von Mandach und Hans Koegler, N.M.Deutsch. Basel o.J.) Die Zeichnung wurde zum erstenmal von Schönbrunner-Meder als Werk Baldungs veröffentlicht. Carl Koch, der (brieflich) gegen die Eigenhändigkeit Baldungs Bedenken äußerte, hatte die Zeichnung aus kriegsbedingten Schwierigkeiten nicht in den Anhang seines Werkes über die Zeichnungen Baldungs aufgenommen. Sein Vorschlag, die Gestalt als christliche Märtyrerin zu deuten, erscheint besonders wegen des unbedeckten Schoßes nicht überzeugend, auch wenn sonst Baldung bei seinen Heiligen- und Madonnendarstellungen nicht immer den Heiligenschein bringt. Ansprechender ist ein Vorschlag Karl Oettingers, der es, unter Hinweis auf eine andere Hexendarstellung (Koch 62), nicht für ganz ausgeschlossen hält, daß Baldung hier eine blasphemische Ausdeutung des Sebastiansmotivs bringt und daß er die Heiligenlegende damit gleichsam als finsternen Aberglauben kennzeichnen will. Das Blatt wäre damit ein Zeugnis für die antikirchlichen Strömungen, die sich zu dieser Zeit auch am Oberrhein breitmachten.

Literatur: Schönbrunner-Meder 141 (farbiger Lichtdruck).

VIII

HANS SCHEUFELIN

Geboren um 1483 wahrscheinlich in Augsburg, gestorben 1539/40 in Nördlingen.

Bildnis eines jungen Mannes. 1516.

Kreidezeichnung. Mit der eigenhändigen Jahreszahl 1516. Oben links Einriss im Papier. Der Hintergrund der Zeichnung war ehemals mit grob aufgetragener graublauer Farbe, die noch in Spuren sichtbar ist, übermalt. Dabei waren auch die Locken rechts, die Jahreszahl und die Federn des Barettts völlig zugedeckt. Die Zeichnung ist auf anderes Papier aufgeklebt. 288:210 mm.

Vorbesitzer: Johann Endris, Wien (Lugt 812)
Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz.

Hans Scheufelin steht zu Unrecht viel zu sehr im Schatten seines Lehrers Dürer. Das beweisen nicht nur viele seiner prächtigen, ganz eigenwüchsigen Holzschnitte, wie die Folge seiner "Fähnliche und Landsknechte", sondern auch gerade unsere Zeichnung, von der man es sehr wohl versteht, daß sie lange Zeit für ein Werk Hans Holbeins des Jüngeren gehalten wurde¹. Eine mit eigenhändigem Namenszeichen und der Jahreszahl 1520 versehene gleichgroße Zeichnung eines bärtigen Alten im Berliner Kupferstichkabinett (W.70), die in der ganz gleichen Technik ausgeführt ist, läßt aber keinen Zweifel übrig, daß es sich um ein reifes Werk des Hans Scheufelin handelt. Es entstand, nachdem er sich bereits im Jahr in Nördlingen niedergelassen und dort das viel zu wenig beachtete, große Wandbild in der Bundesstube des Rathauses mit der Geschichte der Judith gemalt hatte. Dieses gut erhaltene Hauptwerk der Wandmalerei der Dürerzeit enthält neben einem Selbstbildnis des Malers zahlreiche Bildnisse anderer bedeutender Nördlinger Bürger, und tatsächlich steht neben dem sitzenden Florentines in der Mitte des Vordergrundes ein junger Mann, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Jüngling unserer Zeichnung zu haben scheint. Wenn es sich wirklich um die gleiche Persönlich-

keit handelt, wäre unsere Zeichnung das Bildnis eines Nördlinger Patriziers.

Der Zeichner hat mit markigen Strichen das Gewand angedeutet und den Umriss des Kopfes betont. Bei der Binnenmodellierung, besonders des Gesichtes, ist der Kreidestrich vielfach mit dem Wischer vertrieben, um eine möglichst lebendige Oberflächenwirkung zu erzielen. Eine dicke blaue Übermalung des Hintergrundes, die einstmals die Jahreszahl und die Feder des Baretts zudeckte, wurde schon vor Jahrzehnten sorgfältig entfernt, so daß nur noch geringe Spuren davon zu erkennen sind.

Das Bildnis steht den gleichzeitigen großen Kohlebildnissen Dürers, z.B. dem Bildnis eines jungen Mannes in Dresden (W.560), das in Form und Ausdruck sehr ähnlich ist, kaum nach. Friedrich Winkler hat deshalb auch diesem "Hauptstück" Scheufelinscher Bildniszeichnung das höchste Lob gespendet: er meint, es gehöre mit der obenerwähnten Berliner Zeichnung "schlechthin zum Besten was die altdeutsche Zeichenkunst hervorgebracht hat".

Im Versteigerungskatalog der Sammlung Endris vom Jahre 1891¹, wo die Zeichnung noch mit dem ehemals blau übermalten Hintergrund abgebildet ist, erscheint sie als Werk Hans Holbeins d.J., während sie bei Schönbrunner-Meder² bereits als Arbeit Scheufelins erkannt ist. Josef Meder³ gibt an, daß die dicke blaue Farbe des Hintergrundes durch sorgfältiges Abwaschen entfernt worden sei, wodurch erst die Jahreszahl und die Federn des Baretts sichtbar wurden. Friedrich Winkler⁴, der die Zeichnung zum erstenmal ausführlich würdigte und ihren großen künstlerischen Wert hervorhob, schreibt, daß auf seine Anfrage hin Reichel die Vermutung aussprach, die Zeichnung könnte teilweise nachgezogen sein. Winkler führt an, daß es sich dabei wohl um die Wiederherstellung von Linien handle, die durch das Abwaschen angegriffen waren. Eingehende Untersuchungen zeigen, daß davon keine Rede sein kann. Die Spuren des entfernten blauen Hintergrundes überziehen gleichmäßig mit einem milchigen Schimmer alle ehemals überdeckten Linien. Jede, auch die geringste Überzeichnung müßte sich sofort abheben. Wenn die Oberfläche des Blattes auch nicht mehr die erste Frische der Erhaltung zeigt und manche Stellen, z.B. an Kinn und Hals, vielleicht etwas von der zarten Modellierung eingebüßt haben, so ist doch auf der ganzen Zeichnung kein einziger Strich von fremder Hand.

- Literatur: 1 Auktionskatalog der Sammlung Johann Endris bei Wawra in Wien 1891.Nr.65 als "Hans Holbein d.Jüngere".
- 2 Schönbrunner-Meder 124. (farbiger Lichtdruck)
- 3 Josef Meder. Die Handzeichnung Wien 1919.S.681. Anm.2.
- 4 Friedrich Winkler. Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins. Berlin 1942.S.132.Nr.69.

IX

HANS SPRINGINKLEE. Tätig um 1512-22 in Nürnberg.

Christus als Schmerzensmann. Um 1515.

Schwarze Federzeichnung auf dunkelbraun grundiertem Papier, mit der Feder weiß gehöht. Mit dem verbundenen Namenszeichen **KK** rechts unten. Die Zeichnung ist aufgezogen, der Rand mit einem 2-3 mm breiten Papierstreifen überklebt. 195:153 mm.

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz
(alter Bestand)

Von Hans Springinklee sind bisher nur vier Zeichnungen bekannt geworden. Mit unserem Blatt, das zu seinen bedeutendsten Schöpfungen zählt, versteht er es tatsächlich, dem vielstimmigen Konzert altdeutscher Zeichenkunst eine ganz neue und ganz eigene Melodie beizusteuern. In einer wildromantischen Landschaft, die sich im Mittelgrund aus bewachsenen Felsstürzen aufbaut und links den Blick in eine gebirgige Ferne freigibt, steht Christus als Schmerzensmann an den breiten, mächtigen Kreuzesstamm angelehnt. Die mächtige, bis auf ein Lendentuch entkleidete Gestalt scheint durch den tief herabgezogenen Horizont über menschliches Maß hinauszuwachsen. Die Wundmale sind deutlich sichtbar, und als Zeichen des Leidens trägt der Heiland in den gebundenen Händen eine Geißel und ein Rutenbündel und tief in die Stirne

gedrückt eine mächtige Dornenkrone. Auf dieser sitzt eine eigenartige, dreifach gefaltete Mitra, die vorne mit einem liegenden Halbmond geschmückt ist und von drei Kreuzen bekrönt wird. In dieser Kopfbedeckung, die wohl das unumschränkte Königtum Christi bedeuten soll, scheint in das seitliche spitzbogige Feld eine Maria mit Kind in der Gloriole eingestickt zu sein. Das ganze Haupt mit der seltsamen Bekrönung wird von einem sprühenden Strahlenkranz umgeben. Der mit Grasbüscheln und Baumstümpfen bedeckte Boden des Vordergrundes wird unten links von einem schrägen Baumstamm und auf der anderen Seite von einem flachen Stein begrenzt, der das verbundene Namenszeichen des Künstlers trägt.

In der sehr dunklen Grundierung des Papierees geht die schwarze Federzeichnung fast ganz unter, während sich die Weißhöhung, die wahrscheinlich nur zum Teil mit dem Pinsel ausgeführt ist, um so mehr vordrängt. Sicherlich hat der Zeichner diese Wirkung angestrebt, weil damit der Zug des Mystisch-Unwirklichen, wie er auch in der seltsamen Kopfbedeckung zum Ausdruck kommt, noch unterstrichen wird.

Hans Springinklee, der nach einer Nachricht des Nürnberger Biographen Neudörfer im Hause Dürers wohnte und dort "seine Kunst erlanget, so daß er im Malen und Reißen berühmt war", hat z.B. beim Aufzeichnen der 91 Holzschnitte der riesigen "Ehrenpforte Kaiser Maximilians", die Albrecht Dürer entwarf, mitgeholfen und zahlreiche des Triumphzuges selbst entworfen. (Wilhelm Schmidt. Anteil Hans Springinklees an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Chronik der vervielfältigenden Kunst. Jahrgang IV. Wien.) Man wundert sich, wie wenig Springinklee gerade bei diesem Schmerzensmann, trotz der engen Arbeitsgemeinschaft, von Dürers Stil beeinflusst erscheint. Zwar erinnert die Gestalt des Heilands entfernt an Dürers Schmerzensmänner, besonders an dessen Kupferstiche von 1507 (B.20) und 1509 (B.3) oder an den gegeißelten Heiland der großen Holzschnittpassion (B.8), aber in der ganzen Form der Helldunkelzeichnung, in dem Unruhig-Bewegten, fast Flimmernden der Weißhöhung, in der Übermodellierung der Muskeln und in der Überwucherung des ganzen Blattes mit pflanzlichen Formen verraten sich deutlich engere Beziehungen zur Donauschule. Da auch der ganze Bildaufbau, bei dem neben der riesigen Gestalt des Vordergrundes ein Raumschacht weit in die

tiefe stößt, nach dieser Richtung weist, drängt sich die Vermutung auf, Springinklees habe Helldunkelzeichnungen Albrecht Altdorfers gekannt oder sei in seiner Frühzeit mit dem Meister selbst in Berührung gekommen. Rott hat in seiner fünfbändigen Urkundenpublikation an zahlreichen Stellen einen am Bodensee tätigen Miniator gleichen Namens nachgewiesen, bei dem es sich vielleicht um unseren Meister vor seiner Niederlassung in Nürnberg handelt. Ein Vergleich besonders mit den datierten Zeichnungen Dürers und Altdorfers ermöglicht es, das vorzüglich erhaltene Blatt um 1515 anzusetzen.

Die Zeichnung, die aus dem alten Bestand der Liechtensteinsammlung kommt, wurde schon im Jahre 1898 von Schönbrunner-Meder als Werk Springinklees erkannt und abgebildet. Da das gleiche überbundene Namenszeichen auf mehreren Holzschnitten des Meisters vorkommt und auch die Gestalt Christi unserer Zeichnung in der Behandlung des Aktes mit dem Adam seines in Holz geschnittenen "Sündenfalls" (Geisberg 1337) gut zusammengeht, erscheint die Zuschreibung gesichert.

Literatur: Schönbrunner-Meder, Nr.335 (farbiger Lichtdruck)

X

HANS FRIES

geboren um 1460 in Freiburg im Üchtland, gestorben wahrscheinlich um 1523 in Bern.

Maria mit Kind. Um 1510.

Schwarze Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier, weiß gelehrt. 252:197 mm.

Die Zeichnung wurde dicht unterhalb des Gewandes der Maria unregelmäßig angestückt, so daß die unteren Grasbüschel von fremder Hand ergänzt sind. Ebenfalls ca. 2-5 mm angesetzt ist der linke Rand des Blattes sowie ein kleiner Teil des rechten Randes

nahe der oberen Ecke. Die ganze Zeichnung ist sodann auf anderes Papier aufgeklebt und mit einer schwarzen Linie eingefasst. Auf der Rückseite befinden sich folgende ältere Aufschriften in Tinte und Bleistift: "Hans Franckenberger (Schweiz)", "Altdorfer", "Altorfer" "Springinklelee ?" "Burgkmair aus Freisingen" sowie die Sammlerzeichen des Karl Eduard von Liphart (Lugt 1687) und des Freiherrn Reinhold von Liphart (Lugt 1758).

Vorbesitzer: Karl Eduard von Liphart (1808-1891)
Freiherr Reinhold von Liphart
Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz

Hans Fries, der bedeutendste Schweizer Maler seiner Zeit, versetzt auf dieser herben und eigenwilligen Zeichnung seine verträumte Maria mit dem bäuerlich schweren, nackten Kind in eine seltsam unwirkliche Landschaft, die im Hintergrund durch einen blinkenden Seespiegel und jähe baumbestandene Felsrippen abgeschlossen wird. Der Meister, der wahrscheinlich in der großen Werkstatt des vielbeschäftigten Heinrich Bichler in Bern gelernt hatte, führt die Tradition der älteren Schweizer Tafelmalerei getreulich fort. Obgleich seine Werke auch deutlich den Einfluß der oberdeutschen Malerei, besonders den des älteren Holbein und Burgkmairs sowie der Graphik Schongauers und Dürers erkennen lassen, ist Fries seit Konrad Witz der erste in der Schweiz tätige Maler, der als scharf profilierte Künstlerpersönlichkeit ans Licht tritt. Überall spürt man bei ihm noch das Herkommen aus der engbegrenzten mittelalterlichen Werkstatt. Gerade in unserer Zeichnung ist es deutlich zu erkennen, daß er mindestens ein Jahrzehnt älter war als Dürer. Obwohl ihn von der Generation seines zuchtlos-genialen Landsmannes Urs Graf der Unterschied eines Menschenalters scheidet, hat er auf diese Generation einen beträchtlichen Einfluß ausgeübt. In unserer Zeichnung mischen sich deshalb altertümliche und moderne Züge auf eine sehr eigenartige Weise. Während in den flatternden Locken, die in der Melodie ihrer Linien so lebhaft an das Haar des "Bärtigen Greisenkopfes" unserer ersten Schongauerzeichnung (I) erinnern, oder in den spitzigen, zerbrechlichen Fingern noch deutlich ein ausgesprochen gotisches Formempfinden durchschlägt, spürt man in dem gewichtigen Dasitzen der Maria, in der

Gedrungenheit des Kindes oder besonders in der schwellenden Raumfülle der Gewandfalten schon den Geist und das ganz andere Körpergefühl der neuen Zeit.

Diese zahlreichen altertümlichen Elemente der Zeichnung haben bisher dazu verführt, sie in die ersten Jahre nach 1500 zu setzen, doch weist gerade auch die innere Beruhigung der Form, die sich gegen die Erregtheit der Tafelbilder des Meisters um die Jahrhundertwende so auffällig absetzt, und nicht zuletzt die Tracht auf eine Zeit eher nach als vor 1510. Auch die Form der Weißhöhung, die sich deutlich an die Manier Baldungs anlehnt, wie allein schon ein Vergleich mit unseren Zeichnungen des Meisters (VI, VII) erkennen läßt, spricht für die spätere Entstehung.

In dem Blatt, das aus der Sammlung Liphart¹ in die Liechtensteinsammlung gelangte, erkannte Josef Meder² schon vor fünfzig Jahren mit erstaunlicher Hellsichtigkeit eine Arbeit des Hans Fries. Seitdem wird sie unbestritten seinem Werk zugezählt^{3,4,5}. Ausführlicher gewürdigt wurde sie von Walter Hugelshofer⁶ und Georg Schmidt-Maria Cetto⁷. Die Zuschreibung erscheint durch die Nähe der Zeichnung zu den bekannten signierten Bildtafeln des Meisters gesichert. Besonders nahe stehen das Fragment einer "Heiligen Barbara" von 1503 (S-C.34)⁷ und die zweiflügelige "Antoniuspredigt" von 1506 (S-C.37), die sich beide noch in der Geburtsstadt des Malers, in Freiburg i.Ü. befinden. Als kennzeichnende Einzelheiten erweisen sich dabei die schlangenförmige Lichthöhlung der Ärmelfalten und die Bildung der Hände. Während aber in diesen Tafeln, ähnlich wie in den gleichzeitigen Bildern Cranachs und der Donauschule, sich eine starke Erregung geltend macht, welche die spätgotische Erstarrung der Formen sprengt, zeigt sich in der Zeichnung die ruhigere und ausgeglichene Haltung, wie sie auch in der Mariengeburt von 1512 in Basel (S-C.38) zu beobachten ist. Dort erscheinen auch die gleichen elliptischen Heiligenscheine wie auf unserer Zeichnung, während in der heiligen Barbara von 1503 der Nimbus noch ganz altertümlich in die Bildfläche gedreht erscheint. Das Kleid der Maria mit dem breiten, gefältelten Mieder und den aufgebundenen Ärmeln ist dem der Salome der "Johannesenthauptung" von 1514 in Basel (S-C.33) nah verwandt und spricht ebenfalls deutlich für eine spätere zeitliche Ansetzung des Blattes. Außer dieser Zeichnung sind nur noch drei andere, in München, Basel und Freiburg i.Ü., von der Hand des Meisters bekannt.

- Literatur: 1 Auktionskatalog der Slg.Liphart 24.1.1899 bei C.G.Boerner Leipzig Nr.2.
2 Schönbrunner-Meder Nr. 1048. (farbiger Lichtdruck)
3 J.Zemp, Hans Fries in C.Bruns, Schweiz, Künstlerlexikon, Frauenfeld 1901, Bd.I.S.497.
4 F.F.Leitschuh, Hans Fries in Thieme Beckers Künstlerlexikon Leipzig 1916.Bd.12.S.478 ff.
5 A.Kelterborn-Haemmerli, Die Kunst des Hans Fries, Straßburg 1927.
6 W.Hugelshofer. Schweizer Handzeichnungen d.15. u.16.Jahrhunderts Freiburg 1928 S.27.
7 Georg Schmidt und Maria Cetto. Schweizer Malerei und Zeichnung im 15.u.16.Jahrhundert, Frankfurt a.M.S.19f.S.XXI Abb.35.

XI

ALBRECHT ALTDORFER

Geboren um 1480, gestorben 1538 in Regensburg.

Heilige Familie. 1512.

Schwarze Federzeichnung auf graubraunem Grund, mit dem Pinsel und der Feder weiß gehöht und grau laviert. Mit dem Namenszeichen Altdorfers (oben) und der Jahreszahl 1512. Die Zeichnung ist aufgezogen, der Rand 2-5 mm durch einen Papierstreifen überklebt, der unten die alte Tintenaufschrift ·39· trägt und die echte Jahreszahl 1512 der Zeichnung teilweise zudeckt. 136:192 mm.

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz (alter Bestand).

Die Zeichnung, die das Namenszeichen und die halbverdeckte Jahreszahl 1512 trägt, zeigt in jedem Federzug die unverwechselbare Handschrift Albrecht Altdorfers in der Vollendung. Dargestellt ist wahrscheinlich eine Rast auf der Flucht nach Ägypten, ähnlich wie auf dem Motivbild von 1510 in Berlin, das Altdorfer "der göttlichen Maria, gläubigen Herzens zu seinem Seelenheit" weihte. Jedenfalls entsprechen sich die Gestalten der beiden Werke weitgehend.

Während aber bei der gemalten Bildtafel von 1510, trotz des mächtigen und kuriosen Renaissancebrunnens mit dem heidnischen Bild-

werk, das Idyllische betont ist, strebt Altdorfer hier einen geradezu monumentalen Ausdruck an. Er erreicht das durch eine bei ihm sonst ungewohnte geometrische Aufteilung des Bildes, bei der die Maria genau in der Bildmitte streng in ein gleichseitiges Dreieck eingespannt wird, was dem ganzen Bildaufbau einen Zug von Feierlichkeit und Größe gibt. Die Haltung des Josef, besonders aber die in den hängenden Ast über der Maria einmündende Bewegung seines geneigten Stockes unterstreichen den Zug der Dreieckseite. Der Kopf der Maria befindet sich außerdem genau im Mittelpunkt des Blattes.

Ohne Zweifel macht sich in diesem Bildaufbau, ähnlich wie in der kaum viel später entstandenen Zeichnung der Beweinung von 1513 in Florenz (W.45), ein italienischer Einfluss geltend. Das ganz unklassische, deutsche Formempfinden, das bei vielen Werken Altdorfers besonders ausgeprägt erscheint, macht sich in der Zeichnung andererseits dadurch geltend, daß die drei Gestalten zu einem einzigen geschlossenen Block zusammenwachsen, der in den Bildaufbau eine ganz unitalienische **Asymmetrie** bringt, die wiederum durch die zwei seitlich angeordneten Bäume meisterhaft ins Gleichgewicht gebracht wird.

Das Blatt unterscheidet sich von den übrigen Helldunkelzeichnungen Altdorfers durch eine durchsichtige Lavierung mit grauer Wasserfarbe, die besonders an den Baumstämmen gut zu erkennen ist. Der bildmäßige Ausdruck der Zeichnung wird dadurch entscheidend gefördert. Auch die breite mit dem Pinsel aufgetragene Weißhöhung im Gefält der Maria weicht von der zügigen und schwungvollen Kalligraphie ab, wie sie alle Zeichnungen dieser Jahre zeigen und wie sie auch beim Gewand des Josef zu sehen ist. Durch diese Weißhöhung und Tönung wird die Gruppe in große Licht- und Schattenflächen gegliedert. Diese sorgfältige Durchbildung des Gewandes der Maria, der strenge Bildaufbau und die Lavierung, lassen vermuten, daß die Zeichnung als weitgehende Vorarbeit für ein gemaltes Bildtäfelchen geschaffen wurde. Da auf der linken Seite der von Altdorfer gezeichnete Rand sichtbar wird, andererseits sich die Maria aber genau in der Blattmitte befindet und die Feder nach außen hin überall frei ausläuft, scheint die Zeichnung auch an den von einem dünnen Papierstreifer überklebten Rändern kaum beschnitten zu sein. Sie ist außerdem von einer so unwahrscheinlichen Frische der Erhaltung, daß man

meinen könnte, sie sei erst vor Tagen und nicht vor Jahrhunderten entstanden.

Seit das Blatt zum erstenmal bei Schönbrunner-Meder¹ veröffentlicht wurde, wird sie einmütig zu den gezeichneten Hauptwerken des Meisters gezählt. Der seltsam breite, mit einem Turban bedeckte Kopf der Maria mit den kleinen, weit auseinanderstehenden Augen erscheint ganz ähnlich auf einem mit hellvioletter Tinte gezeichneten Skizzenblatt Altdorfers in der Wiener Albertina (W.103), das ein wichtiges Beweisstück für die Zuschreibung der Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians in Besancon zum Werk Altdorfers⁵ darstellt. Da die Zeichnung früher längere Zeit unzugänglich war, ist sie auf Grund einer falschen Auskunft in meiner Gesamtausgabe der Zeichnungen Altdorfers versehentlich vergrößert abgebildet. Auch die Größenangabe in dem Beckerschen Katalog³ ist zu berichtigen.

- Literatur:
- 1 Schönbrunner-Meder 275 (Lichtdruck)
 - 2 Hans Tietze, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923. S.79.
 - 3 Hanna L.Becker. Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers. München 1938.S.121.Nr.74 Abb.22.
 - 4 Ludwig von Baldass. Albrecht Altdorfer, Wien 1941.S.80 Abb.S.81.
 - 5 Franz Winzinger. Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Gesamtausgabe. München 1952, S.76.Nr.35.Abb.35.

XII

Meister der "Vita Friderici et Maximiliani", auch "Meister von Pulkau" genannt.

Tätig um 1505-1525.

Anbetung der Hirten. 1514.

Schwarze Federzeichnung auf dunkelbraun grundiertem Papier, weiß gehöht. Die Zeichnung wird etwa 6-10 mm vom Papierrand entfernt von einer dünnen Linie eingefasst, doch ist der untere freie Rand mit Federproben des gleichen Zeichners bedeckt, die in keinem Zusammenhang mit der Darstellung stehen. Über dem Oberrand, etwas aus der Mitte gerückt, befindet sich die Jahreszahl 1514. 197:140 mm.

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein (alter Bestand)

Die ganze Märchenseligkeit einer erträumten, verzauberten Welt voll echter Romantik ist in dieses wunderbare Blatt eingegangen, dessen überquellender Reichtum sich erst einenliebervoll hingebenden Betrachtung ganz erschließt. Unter einem notdürftig aus drei Brettern zusammengeagelten Schrägdach, das sich an zwei mächtige Baumstämme anlehnt und von einem wackeligen Rundholz gestützt wird, hat sich Maria mit ihrem auf Stroh gebetteten Kind niedergelassen. Dieses streckt der Mutter das linke Ärmchen entgegen, während Maria ihren Mantel rafft, um ihn schützend über das Kind zu halten. Auf der anderen Seite der Krippe kauert der bärtige alte Josef, der in seiner Rechten eine blecherne Laterne hält, während er mit der Linken nach dem anderen Ärmchen des Kindes greift. Zwischen dem Elternpaar werden zwei Engel sichtbar, von denen der linke mit beiden Armen die Dachstütze umfängt, als wollte er dadurch dem windschiefen Vorschlag einen besseren Halt geben. Neben den mächtigen Baumstämmen knien scheu zwei Hirten mit betend erhobenen Händen. Den Lodenhut des rechten schmückt eine überlange Fasanenfeder. Fast der ganze Hintergrund wird durch einen hochgiebeligen alten Fachwerkschuppen verstellt, zu dessen baufälligen Obergeschossen sich eine gedeckte Treppe steil emporwindet. Im unteren Teil des phantastischen Bauwerks öffnet sich eine weite Halle, über deren halbohohe Mauer man ins Freie sieht. In der Dämmerung des Raumes gewahrt man Ochs und Esel. Rechts neben den Baumstämmen gibt ein steinerner Torbogen den Blick in die Landschaft frei. Der dunkelbraune Grund des Papiers, der beispielsweise feine Federstrich und besonders die haardünne, mit der allergrößten Sorgfalt aufgetragene Weißhöhung bringen das Geheimnisvolle der nächtlichen Stimmung trefflich zum Ausdruck. Der Zeichner erhielt seinen Notnamen nach einer wahrscheinlich um 1510 in Regensburg entstandenen lateinischen Handschrift über das Leben des Kaisers Maximilian I. und seines Vaters Friedrich III., die er mit 46 aquarellierten Federzeichnungen schmückte. Diese höchst geistreichen Illustrationen, die den Ausgangspunkt für alle weiteren Zuschreibungen bildeten, kommen den frühen Zeichnungen Albrecht Altdorfers so nahe, daß man sie lange Zeit für dessen Werk hielt. Die innige Vertrautheit mit der Zeichenweise Altdorfers kann sich der Meister nur in einer

engen Arbeitsgemeinschaft mit diesem erworben haben. Daß er dabei nicht nur ein Nehmender war, erweist gerade unsere Zeichnung, in der er sich als ganz eigene Künstlerpersönlichkeit neben Altdorfer vorstellt. Sicher verdankt er diesem nicht wenig, aber auch sein Hauptwerk, der große Flügelaltar in Pulkau in Österreich zeigt, daß er alles andere als ein blasser Nachahmer war.

Das ausgezeichnet erhaltene Blatt, das alle Vorzüge seines naiven Erzählertalents und die frohe Beschwingtheit seiner unbekümmerten Feder in helles Licht stellt, gehörte zum alten Bestand der Liechtensteinsammlung. Sie wurde zum erstenmal von Schönbrunner-Meder¹ als Werk der "Altdorfer-Schule" veröffentlicht. Hermann Voß erkannte in ihr und einigen anderen Blättern richtig den Zusammenhang mit der "Vita", schrieb sie aber auf Grund eines gefälschten Namenszeichens irrtümlich dem Münchener Stecher MZ zu. Max J. Friedländer³, der den für das Jahr 1514 altertümlichen Charakter der Zeichnung betonte, vermutete zu Unrecht eine Kopie nach einer älteren Altdorferzeichnung. Auf den engen Zusammenhang mit der Vita wurde auch von Otto Benesch und Hanna L.Becker⁵ hingewiesen. Der Verfasser⁶, der in der Gesamtausgabe der Altdorferzeichnungen auch das zeichnerische Werk des Vitenmeisters zusammenzustellen versuchte, konnte das Blatt sicher in eine größere Gruppe der Zeichnungen des Meisters einfügen. Daß es sich tatsächlich um eine seiner Arbeiten handelt, geht vor allem aus der engen Beziehung zu den Zeichnungen der Vita selbst hervor. Es sei hier nur auf die Gestalt des Josef verwiesen, die dem sitzenden Greis auf dem Stammbaum Kaiser Maximilians (W.130) in der Gesamthaltung und in sehr kennzeichnenden Einzelheiten so weitgehend entspricht, daß an der gleichen Hand nicht gezweifelt werden kann. Auch das aus wenigen Punkten geformte runde Gesicht der Maria erscheint völlig übereinstimmend immer wieder in den Abbildungen der Handschrift.

- Literatur:
- 1 Schönbrunner-Meder 382 (Lichtdruck)
 - 2 Hermann Voß, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.
 - 3 Max Friedländer. Albrecht Altdorfer, Berlin 1923 S.66
 - 4 Otto Benesch, Wiener Jahrbuch 1928.S.117.
 - 5 Hanna L.Becker: Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers" München 1938.Nr.184.
 - 6 Franz Winzinger. Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Gesamtausgabe. S.55 u.103. Kat.u. Abb.Nr.137.

XIII

WOLF HUBER zugeschrieben,

geboren um 1485, wahrscheinlich in Feldkirch in Vorarlberg,
gestorben 1553 in Passau.

Ritter und Landsknecht. Um 1515.

Dunkelbraune Federzeichnung auf gelbbraun grundiertem Papier mit dem Pinsel weiß gehöht. Die Zeichnung ist aufgeklebt. Der Rand 2-5 mm mit einem Papierstreifen überklebt, der unten die alte Tintennummer ·42· trägt. Die linke untere Ecke schräg durchschnitten. 140:192 mm.

Vorbesitzer: Fürst von und zu Liechtenstein, Wien und Vaduz
(alter Bestand)

Bei dem gebückten, barhäuptigen Kriegsknecht, der sich auf die Hellebarde und auf sein Knie stützt, scheint es sich um einen Fähr tensucher zu handeln, der seine ganze Aufmerksamkeit auf den Weg richtet und dem der Lanzenreiter gespannt zuschaut. Hinter dem Stehenden breitet sich im Mittelgrund ein Weiher aus, an dessen linkem Ufer ein gedrungener Turm steht. Zwischen den beiden Gestalten wird ein Holzhaus sichtbar, über dem sich auf den bewaldeten Höhen eine mächtige turmbewehrte Burg aufbaut. Der Hintergrund wird von jäh en Bergwänden abgeschlossen, die sich hinter dem Kriegsknecht zu einem Tal absenken. Mensch und Landschaft wachsen zu einer lebenserfüllten Einheit zusammen. Die prachtvolle, gut erhaltene Zeichnung galt lange Zeit als das Werk eines Altdorferschülers¹. Obwohl gewisse Einzelheiten, wie die Wolkenkringel oder die Behandlung des Hintergrundes, altdorferisch wirken, ohne daß dieser selbst als Zeichner in Frage kommen könnte, steht das Werk im Vorwurf, in der Bildung des Raumes und in der Federführung den Zeichnungen Wolf Hubers so nahe, daß seine Urheber schaft mindestens in Betracht gezogen werden muß. Der schwere, gedrungene Typ des Kriegsknechts mit den gleichen geschlitzten Puffärmeln und abstehendem Schwert erscheint jedenfalls ganz ähnlich auf dem bekannten Holzschnitt Wolf Hubers der "Drei Landsknechte auf dem Marsch" (Geisberg 886),

der sich als Unikum im Kupferstichkabinett in Basel befindet. Dieser Holzschnitt, der das Namenszeichen Hubers trägt, ist mit ziemlicher Sicherheit um 1515 anzusetzen, und auch unsere Zeichnung wird kaum später entstanden sein. Neben diesem Holzschnitt bieten sich vor allem die Zeichnungen Hubers eines "schwertziehenden Landsknechts" von 1512 in Braunschweig (Weinberger 17)² sowie der prachtvolle Christophorus von 1513 in Basel (Weinberger 26) an. Obwohl diese beiden Zeichnungen feiner und geschmeidiger angelegt sind und ihre Gestalten langgestrecktere Proportionen aufweisen, zeigt sich die Nähe zu unserem Blatt doch in manchen Übereinstimmungen. Die scheinbar nahverwandte Zeichnung eines "Fahnenträgers" mit der Jahreszahl 1515 (Weinberger 30), die bisher dem Werk Hubers zugerechnet wurde, ist dagegen als Vergleichsstück auszuscheiden, da es sich bei ihr um die dürftige Arbeit eines Nachahmers handelt.

- Literatur: 1 Schönbrunner-Meder 128 (Lichtdruck).
2 Martin Weinberger. Wolfgang Huber, Leipzig 1930, S.74.

XIV

WOLF HUBER

Burg am Fluß. 1542.

Dunkelbraune Federzeichnung laviert mit der eigenhändigen Jahreszahl 1542. Wasserzeichen: Gotisches p mit Schild, ähnlich Briquet 8791. An den Rändern wohl nur unwesentlich beschnitten. Rückseite: Springendes Pferd und Blatturnament. Pinselzeichnung in violetter und braunvioletter Wasserfarbe sowie Pinselproben in Rosa und Grün. Sammlerstempel des Freiherrn Adalbert von Lanna (Lugt 2773), unter dem die Bleistiftnummer 194 steht. Weitere Aufschriften der Rückseite mit Bleistift: "Wolf Huber" und "gotisches P". 292:202 mm.

Vorbesitzer: Adalbert Freiherr von Lanna, Prag (1836-1909 - Lugt 2773)
Kunsthandlung Artaria
Fürst von und zu Liechtenstein. Wien und Vaduz.

Von allen deutschen Zeichnern der Dürerzeit ist Wolf Huber der größte Meister der Raumdarstellung. Wie unter dröhnenden Posaunenstößen versprühen die Lichtstrahlen unter dem gewaltigen Gewölbe des Himmels und machen dadurch dessen ungemeine Ausdehnung anschaulich.

Der lichten Unendlichkeit des Firmaments ist das wuchernde Leben des riesenhaft-dumpfen Baumwesens gegenübergestellt, dessen lebendige Arme seltsam in die dampfenden, lichtdurchpfeilten Wolken übergehen. Himmlische und irdische Bereiche - die selige Vergeudung des Lichtes und die todesnahe Gebundenheit des Wachstums, die nahe Vordergründigkeit der Burg und die ewigen, unsichtbaren Kräfte einer großen, ungebrochenen Natur - verfließen so unlösbar in eins, daß selbst noch alles von Menschen gefügte Werk von dem reinen Atem der Schöpfung durchdrungen wird. Wie hier der Zeichner dem brausenden Strom des Lichtes die ganz andere Richtung des steil zur Burg ansteigenden Pfades entgegenstellt, wie er das erdgebundene Wachstum mit kurzen Schritten die nackten Felsrippen hinaufkriechen läßt und wie diese vielfältige Bewegung gleichsam in dem stolzen, windfrohen Bergfried zu einer kristallinen Form zusammenschießt, oder wie diesen aufstrebenden Formen der Nähe die stille Uferlinie und die breitlagernden bewaldeten Hügel der Ferne gegenüberstehen, das alles legt Zeugnis ab von hoher Meisterschaft, von einer völligen Beherrschung aller künstlerischen Mittel.

Wegen der Bestimmtheit der Aussage hat man schon vermutet, daß in der Burg eine wirkliche Örtlichkeit festgehalten ist. Vorgeschlagen wurde zuletzt die Burg Osterwitz in Kärnten, doch kann davon keine Rede sein. Wenn überhaupt ein bestimmter Bau dargestellt ist, so kommt vor allem das dicht bei Regensburg gelegene Schloß Wörth an der Donau in Frage, das auch in seinem heutigen Zustand noch einen durch ähnliche Tortürme gesicherten Zugang besitzt. Viel wahrscheinlicher ist es aber, daß der Zeichner ein Erinnerungsbild phantastisch übersteigerte, ähnlich wie in der großartigen Stadtansicht aus dem gleichen Jahr in Berlin (Halm 10), die in ihrer ganzen Anlage, wohl nicht zufällig, an Passau, den Aufenthaltsort Hubers, erinnert.

In diesem Zug das Pathetischen und Unwirklichen macht sich ein beginnender Manierismus bemerkbar, der sich auch in dem rhetorischen, zweckbefreiten Linienspiel des Laubwerks offenbart. So

hebt sich diese Spätform des alternden Meisters sehr deutlich von der oft geradezu nüchternen Sachlichkeit seiner Zeichnungen der zwanziger Jahre ab. Da gewisse Züge, besonders in der Durchbildung des ganzen Bergkegels, an diesen früheren Entwicklungsabschnitt Hubers erinnern, erscheint es nicht ganz ausgeschlossen, daß er auf eine ältere Naturaufnahme zurückgriff und sie durch das phantastische Beiwerk in die Ausdrucksweise seiner späteren Zeit umgoß. Mehrfache Ausformungen des gleichen Bildvorwurfs sind ja bei Huber bekannt, etwa in der "Ansicht von Feldkirch", von der eine Fassung in London die Jahreszahl 1523 trägt, während eine andere in München 1527 datiert ist.

Die gut erhaltene Zeichnung, die wohl ohne nennenswerte Verluste an den Rändern beschnitten ist, gelangte aus der Sammlung v. Lanna³ in die Liechtensteinsammlung. Vorher war sie bereits von Schönbanner-Meder¹ als Werk Wolf Hubers veröffentlicht worden, und auch Riggensbach² und Martin Weinberger^{4,5} sprachen sich für die Eigenhändigkeit des Blattes aus. Peter Halm⁶ dagegen meinte, sie sei "im Zeichnerischen für ein Original Hubers zu schwach".

Er sieht "die Schwächen am deutlichsten in den "Wolken, Strahlen und unfreien, verbuckelten Kurven der Baumkrone links oben".

Nun gibt es gerade aus dem gleichen Jahre 1542 jene große lavierte Federzeichnung Hubers mit einer phantastischen "Stadtansicht mit großer Brücke" im Berliner Kupferstichkabinett (Halm 10), die ebenso schwache Stellen im Wolkenumriss und in vielen Teilen eine ähnlich derbe und spröde Strichführung aufweist. In den Einzelheiten stimmen das hochstielzige Balkenwerk unserer Brücke oder die Bauten der Burg mit den vergleichbaren Teilen der Berliner Zeichnung so weit überein, daß die gleiche Hand nicht gut bezweifelt werden kann. Die Eigenhändigkeit der Berliner Zeichnung erscheint andererseits durch die späteste Zeichnung Hubers "Blick aus einer Schlucht" von 1552

(Halm 26) im University College in London, die besonders in der Lavierung weitgehend übereinstimmt, gesichert. Auch die zwei Londoner Landschaften des Britischen Museums von 1541/42

(Halm 103/104), die der Verfasser genau prüfen konnte und deren Eigenhändigkeit von Halm nach seiner Ansicht ebenfalls zu Unrecht angezweifelt wird, gehen mit unserer Zeichnung gut zusammen.

Wie verschieden Huber z.B. den Baumschlag behandelt, das zeigt ein Vergleich zwischen dem berühmten "Kirchweg" in Dresden

um 1530 (Halm 14) und dem "Donaustrudel bei Grein" von 1531 (Halm 37) aus der ehemaligen Liechtensteinsammlung. Beide Zeichnungen sind niemals angezweifelt worden, obwohl bei der Dresdener Zeichnung eine klare Schichtung des Baumschlags bei einer annähernd gleichmäßigen, wunderbar beschwingten Federführung zu beobachten ist, während in dem anderen Blatt ein verfilztes, verwachsenes Laubwerk begegnet, das so deutlich an das "erfundene" Geäst unserer Zeichnung erinnert.

Für die Eigenhändigkeit unseres Blattes spricht mit größtem Nachdruck vor allem die völlig unverdächtige Jahreszahl, deren Ziffern sich im Vergleich mit allen anderen Daten Hubers sowohl in ihrer Stellung innerhalb der Zeichnung als auch in ihrer Einzelform behaupten. Das Zögern, das in der Behandlung des Laubwerks und der Wolkenumrisse deutlich zu beobachten ist, hat seine Ursache in dem Umstand, daß Huber an diesen Stellen die weiche Kielfeder überanstrengte. Er versuchte mit dem zarten Werkzeug die Wirkung einer Rohrfeder zu erreichen. Daß er die gleiche Feder wie etwa bei den Lichtstrahlen oder bei der Zeichnung des Hintergrundes benützte, beweisen die dünnen Stellen der Wolkenumrisse. Um die breiten, vollen Linien zu erlangen, welche die Nähe gegen die Ferne abheben sollen, konnte er die gefüllte Feder nur unter starkem Druck sehr langsam über das rauhe Papier führen, da sonst der Strich sofort abgerissen wäre. Daß das ganze Baumgebilde als Abschluß der Zeichnung mit einer gewissen Flüchtigkeit hinzugefügt wurde, um die Komposition ins Gleichgewicht zu bringen, ist sofort zu sehen, und daß als allerletzte Zutaten die eingerollten Ausläufer der Zweige und die inneren Wolkenkringel gezeichnet wurden, kann auch keinen Augenblick zweifelhaft sein. Offenbar drängte der Meister zu einem raschen Abschluß der Arbeit, und es schaut ganz so aus, als habe er beim Zeichnen der ganzen Baumkulisse die federführende Hand nicht auf das Papier aufgelegt, um den unteren Teil der noch tintennassen Zeichnung nicht zu verwischen. Daß dabei der sichere, freie Schwung weitgehend verloren ging, ist leicht einzusehen, besonders wenn die steil von oben gehaltene Feder noch dazu "gegen den Strich" geführt werden mußte wie in der linken oberen Ecke. Gerade der spröde Strich des großen Baumes und der Wolken spricht eindeutig für Huber selbst, denn für einen Kopisten, der fähig ist, den unteren Teil der

Zeichnung so vollkommen nachzuahmen, daß sein Werk von dem Original Hubers nicht mehr unterschieden werden kann, wäre es ein Leichtes gewesen, die freilaufenden Schwünge glatt und elegant aufs Papier zu bringen. Diesem Teil der Zeichnung fehlen aber alle Merkmale jener leeren Schönschrift, die für die Kopie so kennzeichnend ist. Ganz im Gegensatz dazu ist dieses Baumwesen bis zum Bersten mit drängendem Leben erfüllt.

Während Heinzle⁷ neuerdings angibt, daß Halm die Zeichnung "nach einer jüngst erhaltenen Mitteilung möglicherweise doch für ein Original" halte, konnte Halm bei einer Aussprache mit dem Verfasser seine Bedenken nicht ganz zurückstellen.

Auf der Rückseite der vorigen Zeichnung befinden sich Pinselskizzen, ein springendes Pferd und ein Blattornament darstellend, in brauner und braunvioletter Wasserfarbe sowie Farbproben in Rosa und Grün. Da sich im Werk Wolf Hubers nichts mit diesen flüchtigen Skizzen Vergleichbares findet, ist es schwer zu beweisen, daß eine Arbeit des Meisters selbst vorliegt. Die Freiheit der Pinselführung und die ganz erstaunliche Sicherheit, mit der besonders das Tier wie im Spiel hingesezt ist, sprechen gewiß für seine Hand. Auch die Maßverhältnisse des feurig springenden Pferdes und gewisse Einzelheiten des Kopfes und der Hufe erinnern deutlich an eine mit dem Pinsel getönte Federzeichnung Wolf Hubers des "Marcus Curtius" in der Graphischen Sammlung in München (Weinberger 126).

- Literatur:
- 1 Schönbrunner-Meder Nr.1340 (Lichtdruck).
 - 2 R.Riggenbach. Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber. Basel 1907.S.59.
 - 3 H.G.Gutekunst. Katalog der berühmten Sammlung des Herrn Baron Adalbert von Lanna in Prag. Stuttgart. 6.-11.Mai 1910.Nr.312.
 - 4 Martin Weinberger in: Kunst für Alle (1924), 220 Abb.
 - 5 Martin Weinberger. Wolf Huber, Leipzig 1930. S.192, 228
 - 6 Peter Halm. Die Landschaftszeichnungen des Wolfgang Huber. Im Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst.Bd.VII 1930.S.103.No.126.
 - 7 Erwin Heinzle. Wolf Huber, Innsbruck 1953.S.89. Nr.160.

Lebenslauf.

Ich wurde am 22. Juli 1910 in Hofberg in Niederbayern geboren, kam aber schon bald darauf nach München, so daß diese Stadt meine Heimat wurde. Nach dem Besuch der Oberrealschule studierte ich gleichzeitig an der Technischen Hochschule und Akademie der bildenden Künste in München und später an der Universität Erlangen. 1934/35 legte ich die beiden Staatsprüfungen für das künstlerische Lehramt ab. Im Anschluß daran war ich an verschiedenen staatlichen höheren Schulen als Lehrer für Kunst-erziehung tätig. An den Hochschulen hatte ich Kunstgeschichte bei den Herren Popp, Karlinger, Dussler und Nasse studiert. Auf vielen Reisen lernte ich den bedeutendsten europäischen Kunstbesitz kennen. Als Schüler von Prof. Doerner befaßte ich mich eingehend, auch in praktischen Versuchen, mit den Maltechniken der alten Meister. Diese Kenntnisse konnte ich in den Konservierungswerkstätten der bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei Prof. Lischka in praktischer Tätigkeit vertiefen.

1938, anläßlich der Altdorferausstellung, ließ ich mich vom Lehrdienst beurlauben und trat in die alte Pinakothek ein. Einen Teil meiner Erkenntnisse, die im Umgang mit den Originalen gewonnen worden waren, habe ich in meiner Promotionsarbeit "Studien über die Kunst Albrecht Altdorfers" (bei Prof. Hans Karlinger an der T.H. München) niedergelegt.

1940 wurde ich als Soldat eingezogen, und seit meiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft 1945 lebe ich mit meiner Frau und zwei Kindern in Oettingen in Bayern. Seit 1953 bin ich zugleich als Dozent für Kunstgeschichte an der Phil. Theol. Hochschule in Regensburg tätig. Eine Reihe kunstwissenschaftlicher Arbeiten habe ich seit 1946 laufend veröffentlicht, unter anderem die Gesamtausgabe der Zeichnungen Albrecht Altdorfers.

